

10550

14

EUROPÄISCHES HOCHSCHULINSTITUT

Manfred Hinz

REVOLUTIONSGEBÄUDE UND POLITISCHE DISZIPLINIERUNG
IM ITALIENISCHEN FUTURISMUS.

In der Abteilung Politikwissenschaft und Gesellschaftswissenschaften
vorgelegte Doktorarbeit.



Prüfungsausschuß: Prof. Rudolf Wildenmann, Vorsitzender

Prof. Maurice Cranston

Prof. A. Moulakis

Prof. E. Nolte

Prof. K. Heinrich

Prof. Brochmeier

Florenz, November 1981

LIB
945
.091
-C
HIN



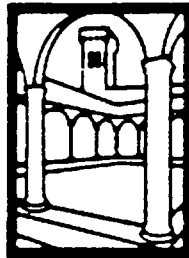
14
R

EUROPÄISCHES HOCHSCHULINSTITUT

Manfred Hinz

REVOLUTIONSGEBÄRDE UND POLITISCHE DISZIPLINIERUNG IM ITALIENISCHEN FUTURISMUS.

In der Abteilung Politikwissenschaft und Gesellschaftswissenschaften
vorgelegte Doktorarbeit.



Prüfungsausschuß: Prof. Rudolf Wildenmann, Vorsitzender
Prof. Maurice Cranston
Prof. A. Moulakis
Prof. E. Nolte
Prof. K. Heinrich

Florenz, November 1981

LIB
945.091-
C HIN

Revolutionsgebärde und politische Disziplinierung im
italienischen Futurismus

vorgelegt von: Manfred Hinz

INHALT

Einleitung

S. 1

I. Der futuristische Revolutionsgestus

I.1 Politischer und artistischer Avantgardismus.

Zur Verschränkung von Kunst und Politik im

Futurismus

S. 29

Das ästhetische Subjekt als Produktions-
subjekt - Die futuristische "Bewegung":
geschichtszerstörende und geschichts-
setzende Gewalt - Zu einer politischen
"Theorie der Avantgarde" - Die Schwierig-
keiten einer ästhetischen "Theorie
der Avantgarde" - Die Funktionalisie-
rung der ästhetischen Autonomie - Zum
Verhältnis von Avantgarde und Theorie
- Die Gebärde der absoluten Neuheit
- Die Vertauschung von Wirklichkeit
und Kunst - Die futuristische Einheit
von Ethik und Ästhetik

I.2 Der futuristische Geschichtsbegriff

S. 68

Futurismus und Passatismus - Die his-
toristische Ästhetisierung von Geschich-
te - Die stagnierende Geschichte als
Geschichte von Katastrophen - Der fu-
turistische Totenkult gegen den passa-
tistischen Totenkult - Das Genie als
Funktionär der Maschine - Die futuris-
tische Katastrophenbeschwörung und das
Ende der teleologischen Geschichtsphi-
losophie - Das Katastrophenmoment der
Revolutionstheorie

I.3 Ausbruch und Destruktion, zum topologi- schen Denken des Futurismus

S. 89

Die "Gründung" des Futurismus - Der
Grundungsmythos - Die Substitution his-
torischer durch räumliche Dynamik - Das
futuristische "Lebensprogramm" - Die
Koinzidenz der ethischen und der energe-
tischen Kategorien - Die tautologische
Exaltation

I.4 Die Substitution katastrophischer Natur

durch Technik

S. 106

Marinettis "beschleunigter Analogismus"
- Die Katastrophe als Befreiung - Der
Symbolismus der Technik - Die Verding-
lichung der Sprache - Marinettis "Kom-
munion mit der Materie" als Sprachzer-
störung - Die Verdinglichung von Bedeu-
tungen in der Schriftfigur: "Tavole Pa-
rolibere" - Die Allegorik der "Tavole
Parolibere"

I.5 Boccionis "trascendentalismo fisico".

Der Versuch einer theoretischen Grund-

legung des Futurismus

S. 127

Die Nietzsche-Rezeption Marinettis
und D'Annunzios - Der Einfluß Berg-
sons - Boccionis Simultaneität - Der
"trascendentalismo fisico" und die
Verdinglichung des Transzendental-
subjekts

II. Die futuristische Ideologie des Krieges

II.1 Marinettis Entpolitisierung des Krieges

im Zusammenhang mit den gleichzeitigen

politischen Kriegstheorien

S. 139

Der Krieg als Instrument bürgerlicher
Machterhaltung: Pareto, Sorel, Corra-
dini, Papini - Marinettis "Krieg gegen
die Toten" - Der Krieg und die "Verach-
tung der Frau" - Der futuristische
Fortschritt als Opferkult - Die Eroti-
sierung des Krieges - Marinettis Ono-
matopoetik des Krieges: "Zang-tumb-
tuuuum" - Der Krieg als Entäußerung ei-
nes inneren Konflikts: Marinettis "Otto
anime in una bomba" - Die "Tavole Pa-
rolibere" als unmittelbarer Reflex des
Krieges - Die konstitutiven Kriegsmeta-
phern der futuristischen Kunst

II.2 Der Florentiner Futurismus und die

Interventionskampagne von 1914/15

S. 188

Die Ausgangsposition von "Lacerba":
Sofficis Ruralismus und Papinis Ni-
hilismus - Das Programm von "Lacerba":
von der Kunst zur Politik - Papinis
"Kampf der Kulturen", der Krieg als
"geistige Erneuerung" - Krieg oder
Revolution; Krieg statt Revolution
- Krieg aus "revolutionärer Ungeduld"
- Die Tautologie des reinen Aktio-
nismus - Der Krieg als Überspringung
der Reflexion - Die Erfüllung des fu-
turistischen Todeskults - Der Krieg
als Vollendung der Technik

II.3 Die Idyllik des Krieges - zwei futu-

ristische Dokumente aus dem Ersten

Weltkrieg

S. 215

Das Auseinanderbrechen der futuris-
tischen Gruppe - Boccionis "guerra
allegra" - Sofficis "guerra tragi-
ca"

III. Die "neue Ordnung" des Futurismus

III.1 Die Politik der reinen Aktion nach

dem Krieg

S. 229

Sieg und Ende des Futurismus
1918 - Die politischen Manifeste
der Vorkriegszeit: "nazionalismo
rivoluzionario" und "patriottis-
mo antitradizionale" - Der Futuris-
mus als politische Partei 1918/19:
Komplementarität von Ausbruch und
Disziplinierung - Avantgarde als
militärischer Begriff: die "Arditi"
- Der technokratische Antikommunis-
mus: Neutralisierung der Zeit durch
räumliche Dynamik - Die "Artecrazia"
und "die spirituelle Lösung des so-
zialen Problems - Enrico Cavacchio-
li: die gegenläufigen Revolutionen
- Der "Eccitatorio", der Korporatis-
mus - Futurismus und Faschismus
1918 - 20 - Gramsci, Trotzky, Gobet-
ti und Croce über Futurismus und
Faschismus

III.2 Die "neue Klassik" des Futurismus

oder die "Ewigkeit des Ephemeren"

S. 295

Die "Pittura metafisica" Carlo Carrà - Der Umschlag avantgardistischer Kunst in unverarbeitete Natur: Papinís "Il cerchio si chiude" - Palazzeschís Vertauschung des Heiteren und des Tragischen - Ästhetische Versöhnung bei Ardengo Soffici: die Aufhebung der Kontingenz - Mario Sironi und das "Novecento" - Der "Secondo Futurismo" - Installation statt Rekonstruktion in der futuristischen Kunst - Giacomo Balla "Rekonstruktion des Universums" - Der "mechanische Mensch" Marinettis und die "Arte meccanica" - Mechanisierung als "Entäußerung des Willens" - Der Taktilismus und das "Drama der Materie"

III.3 Der Konflikt des Futurismus mit dem

faschistischen Regime

S. 395

Die "Mostra della Rivoluzione fascista" 1932 - Die Ausstellungen der "Aeropittura", Berlin und Hamburg 1934 - Die Rassegesetze 1938 - Der "Premio Cremona" 1939

Anmerkungen zum ersten Abschnitt

S. 416

Anmerkungen zum zweiten Abschnitt

S. 434

Anmerkungen zum dritten Abschnitt

S. 462

Bibliographie

S. 522

Einleitung

Man soll sich von Melancholikern nicht in Schrecken versetzen lassen. Es ist eine Art von überkommenen Verdauungssorgen, woran sie leiden. Sie klagen, als ob sie gefressen wären und in einem fremden Magen lägen. Jonas wäre besser Jeremias. So spricht eigentlich aus ihnen, was sie selber im Magen haben; die Stimme der gemeuchelten Beute malt verlockend den Tod. "Komm zu mir", sagt sie, "wo ich bin, ist Verwesung. Siehst du nicht, wie ich die Verwesung liebe." Aber selbst die Verwesung stirbt, und der Melancholiker, plötzlich genesen, geht leicht und jäh auf die Jagd.

Elias Canetti

Diese Arbeit hat die Analyse jenes spezifisch avantgardistischen Revolutionsbegriffes zum Gegenstand, der vom italienischen Futurismus erstmals und mit aller Radikalität formuliert worden war, um dann sogleich auch im Interventionismus von 1914/15 und während des Faschismus seine politische Wirksamkeit zu demonstrieren. Seit der Gründung des Futurismus durch Filippo Tommaso Marinetti am 20. Februar 1909, im Grunde schon seit der "Scapigliatura", dem italienischen Gegenstück zur Bohème, ist in Italien kein Kunstprogramm mehr formuliert worden, das nicht zunächst und vor allem als politisches sich verstand, wobei das Abhängigkeitsverhältnis von der Kunst zur Politik verläuft, die Kunst also nicht einen bestimmten Zustand darstellen und reflektieren will, sondern selber mit politischen Ansprüchen, die den ihr gemäßen Zustand erst herstellen sollen, auftritt. Sie büßt damit an Darstellungsgehalt ein, was sie an politischer und ethischer Verbindlichkeit zu

gewinnen hofft. Sowohl die "Pittura metafisica" De Chiricos, Savinio und des Ex-Futuristen Carrà (ca. 1916 - 23), wie der "Novecento"-Stil Sironis, Funis u.a., oder der Ruralismus der "Strapaese"-Richtung Sofficis, bis hin zu Carlo Bellis Programm der abstrakten Malerei von 1935, führten sich zunächst als politische Erneuerungen vor. Dabei fällt die historische Parallelität der Krise der liberalen Demokratie und der darstellenden Kunst, will man für einen Augenblick gelten lassen, die moderne Kunst sei nicht mehr darstellend, sofort ins Auge. Daß der Beginn und Aufstieg abbildender Kunst mit republikanischen Staatsformen verknüpft war, scheint sich so auch an ihrem Ende zu bestätigen.

Eine Lektüre des Futurismus als eines politischen Symptoms muß auf der einen Seite historisch herausarbeiten, wie die futuristische Revolutionsintention mit einem, grob gesagt, faschistischen Engagement zusammengehen konnte, und auf der anderen Seite sind diejenigen internen Widersprüche darzustellen, die ihn gegen derartige Verpflichtungen zumindest hilflos machten. Auf einer folgenden Ebene ist zu fragen, ob ein Typ des Radikalismus wie der futuristische, so gleichgültig er gegen alle Inhalte war, nicht doch gerade durch diese Entleerung eine bestimmte neue Staatsform präformierte, und nicht nur dazu beitrug, die alte zu zerstören. Was hieße, daß er gegen seine Einbindung in den faschistischen Aktionismus nicht allein ohnmächtig war, da er keinerlei inhaltliche Kriterien gegen sie aufbieten konnte, sondern entscheidend dazu beitrug, ihn zu prägen. Damit erscheint ein Bündnis, wie es etwa Gramsci 1920 - 22 mit Marinetti suchte, als illusorisch, denn wenn es richtig ist, daß der Faschismus völlige Entleerung politisch institutionalisierte, dann enthält der Futurismus nicht mehr nur ein rein polemisches Element, das Gramsci für seine Revolution zu gewinnen hoffte, sondern prädeterminiert eine andere, die im Faschismus ihre Verwirklichung fand.

Dem Futurismus kommt zur Analyse des politischen Gehalts des artistischen Avantgardebegriffs aus mehreren

Gründen eine Schlüsselstellung zu. Zunächst kam er gegenüber den anderen Avantgardebewegungen historisch zuerst, eine Tatsache, die dann von Marinetti über dreißig Jahre lang propagandistisch genutzt wurde. Die futuristische Verschränkung von Kunst und politischem Aktionismus blieb sogar für diejenigen nachfolgenden Avantgardebewegungen verbindlich, die politisch konträr zu ihm standen. Selbst in den dadaistischen Zirkeln Berlins wurden Gedichte Marinettis rezitiert, und die Verbindungen des Züricher Dada zur italienischen Avantgarde waren noch enger.

Diese Verschränkung von Kunst und Politik, d.h. die Formulierung politischer Programme im Namen der Kunst, weniger in künstlerischer Form, als Verlangen der Anpassung der Realität an die neu entwickelten Ausdrucksmittel, wobei dann zu fragen ist, wovon sie der Ausdruck sind, brach im futuristischen Fall im Gegensatz zu allen folgenden Unternehmungen nie ab, sondern hielt sich seit der Agitation für den Krieg in Libyen (1911), über die Interventionskampagne von 1914/15, durch die gesamte faschistische Periode bis in den zweiten Weltkrieg hinein durch. Auch der Konflikt der futuristischen Gruppe mit dem faschistischen Regime von 1937 - 39 führte keineswegs zu einer Aufkündigung des Bündnisses; bis zu seinem Tod 1944 war Marinetti Protagonist der Republik von Salò. Dem Futurismus fehlt das Moment des politischen Scheiterns, das den nachfolgenden Avantgardebewegungen, vor allem dem Dadaismus, dem Surrealismus und dem Suprematismus eine so kurze Lebensdauer nur gewährte. Marinettis ästhetisches Programm fand sich von den politischen Ereignissen seit 1909, in erster Linie von den Kriegen, glänzend bestätigt, und daher kennt sein politisches Engagement keine Unterbrechung und kein Innenhalten.

Der Futurismus hat im Gegensatz zu seinen Nachfolgern sehr umfangreiche und ambitiöse theoretische Schriften hervorgebracht, die der Analyse leichter zugänglich sind

als die im engeren Sinne artistischen und auf die sich diese Arbeit daher auch konzentriert. Hier stellt sich auch das Problem, ob die Avantgarde nicht viel mehr als das "operare artistico", das "costume artistico" betrifft, ob sie also nicht vielmehr einen neuen "stile di vita" (Marinetti), als neue Kunstformen vorschlägt. In diesem Fall müßte der Avantgardebegriff von vornherin als politischer gefaßt werden.

Die politischen Quellen des Futurismus liegen mit aller Deutlichkeit offen. Giovanni Papini, der 1913 zu ihm übertrat, war zuvor Haupttheoretiker des italienischen Nationalismus und Chefredakteur von Corradinis Zeitschrift "Il Regno" gewesen. Seine neue Zeitschrift "Lacerba" wurde dann zum wichtigsten Publikationsorgan der futuristischen Interventionskampagne. In diesem Bündnis der Avantgarde mit dem italienischen Nationalismus formierte sich diejenige politische Fraktion, die schließlich Mussolinis Faschismus zuflöß, was nicht heißt, daß nicht auch einige Nationalisten älterer Prägung oder einige linksstehende Avantgardisten diesem Bündnis sich fernhielten.

Zunächst sind in dieser Arbeit die historischen Daten der Zusammenarbeit von Futurismus und Faschismus, Nationalismus und Interventismus allererst zusammenzutragen. Bis heute steht eine Studie über den Futurismus als politischer Akteur aus. Andererseits, und darin liegt der Grund für dieses Fehlen, reicht der Nachweis personeller Überschneidungen von Futurismus und Faschismus, auf den die Forschung sich bisher weitgehend beschränkte, dann nicht aus, wenn diese politische Stoßrichtung nicht auch in den ästhetischen Dokumenten nachgewiesen werden kann, was die Kenntnis auch der kunsthistorischen Literatur voraussetzt. Diese beiden Interpretationsstränge des Futurismus ein Stück weit zusammenzuführen, ist die Absicht dieser Arbeit. Der dem Futurismus eigene "reversible Extremismus" (Mario Isnenghi) entzieht sich jedem Zugriff unmittelbar politischer Kate-

gorien und dasselbe gilt in gewisser Weise auch vom Faschismus. Die Entscheidungslosigkeit dieses Extremismus soll hier daher selber auf ihre politische Bedeutung hin untersucht werden.

Die Daten der Kollaboration zwischen Futurismus und Faschismus sind unwidersprechlich. Nicht nur organisierte Marinetti zum Teil sogar persönlich die Stoßtrupppaktionen der "Arditi" in den Jahren 1919/20, nicht nur organisierte er den ersten nationalen Kongreß der Futuristen 1924 genau zu dem Zeitpunkt, als Mussolini nach dem Mord an Matteotti in politische Schwierigkeiten geraten war, um nur einige Hauptetappen hier zu erwähnen, er stand noch bis 1943/44 dem faschistischen Propagandaapparat vollkommen zur Verfügung. Dennoch hält die kunstgeschichtliche Literatur in ihrer Weise zu Recht an ihrer Charakteristik des Futurismus als einer auch im politischen Sinne revolutionären Bewegung fest, wobei dann seine wirkliche politische Geschichte der nur biographisch zu erklärenden Kurzsichtigkeit der Akteure oder historisch unglücklichen Umständen zugeschrieben wird. Die Debatte um die "faschistische" oder "anti-faschistische" italienische Avantgarde, die in Italien bereits eine unübersehbare Literatur hervorgebracht hat, gelangt über ihr Vergebliches solange nicht hinaus, wie jeweils die Kunsthistoriker die Ergebnisse der Faschismus-Forschung für nicht substantiell erachten oder gar ignorieren, und umgekehrt. Diejenige Futurismusliteratur, die von diesem als Kunstbewegung ausgeht, hält seine revolutionäre Bestimmung für wesentlich, seine politischen Aktionen dagegen für historisch zufällig, im besten Fall bemüht sie sich dann noch, einen politischen Dissens innerhalb des Futurismus selber nachzuweisen, den es durchaus gab, der jedoch an seiner offiziellen, durch Marinetti festgelegten Linie, nichts änderte. Die Faschismus-Forschung andererseits erblickt in[dessen revolutionäre] Rhetorik eine mehr oder minder bewußte Verschleierung eines vorgefaßten Machtinteresses, das dann in das Bündnis mit dem Faschismus führte. Über

diese tautologische Situation ist nur hinauszugelangen, und das gilt ebenso für eine genauere Bestimmung des Faschismus selber, wenn man fragt, warum ein derart gefaßter Revolutionsbegriff gegen seinen restaurativen Umschlag zumindest nicht gefeit war - und umgekehrt, ob nicht der Faschismus auf seine Weise in der Tat ein revolutionäres Faktum darstellt, ob also nicht alle diejenigen Interpretationen zu kurz greifen, die in ihm nur eine "offene Diktatur der reaktionärsten Fraktionen des Finanzkapitals" erkennen können. Das revolutionäre Engagement im Faschismus, wie es vom Futurismus zumindest vor 1922 repräsentiert wurde, ist als ein nicht unbedingt verfälschtes zu akzeptieren. Über den "reversiblen Extremismus" des Futurismus hofft diese Arbeit daher auch zu einer genaueren Einsicht in den Faschismus selbst zu gelangen.

Damit verknüpft sich im Ergebnis die Frage nach der Vertretbarkeit eines generellen Faschismusbegriffs, sei es als "faschistischer Epoche", sei es als ständig latenter Möglichkeit kapitalistischer Herrschaft, der über die einzelnen faschistischen Bewegungen in den verschiedenen Staaten hinausgriffe. Die offizielle Anerkennung und Förderung, die gerade die futuristische Gruppe während der Frühphase des Faschismus empfing, hatte eine völlig andere Selbstdarstellung des Regimes im Medium der Kultur zur Folge als etwa im deutschen Fall. Anschaulich wird das z.B. im Vergleich der "Mostra della Rivoluzione Fascista", Rom 1932, mit den Münchener Ausstellungen 1937. Der faschistische Staat machte sich sogar, wenn auch nur sporadisch, zum Auftraggeber modernistischer Bauten, wie z.B. Terragni "Casa del Fascio" in Como, oder des Bahnhofs von Florenz, dessen Zustandekommen übrigens Marinetti zu verdanken war, oder auch einiger Gebäude der Universität von Rom, die unter dem Nationalsozialismus undenkbar gewesen wären. Der italienische Faschismus intendierte weniger, eine bestimmte Kunstpolitik durchzusetzen, sondern mehr oder weniger alle vorhandenen Tendenzen, sofern sie sich nicht offen gegen ihn stellten, für sich zu reklamieren, wobei

er, ebenfalls im Unterschied zu Deutschland, auf einen breiten Konsens unter den Intellektuellen rechnen konnte. Die faschistische Kunstpolitik stellt sich zunächst eher als ein kompliziertes Ausgleichssystem, denn als eine "Kunstdiktatur" (P. O. Rave) dar. Als Marinetti 1929 zum "Accademico d'Italia" ernannt wurde, hatte er u.a. D'Annunzio, Bontempelli, Pirandello und Soffici zu Kollegen, es wäre schwierig, diese Autoren auf eine gemeinsame Intention verpflichten zu wollen. Nur tendenziell favorisierte der Faschismus, in der Architektur am deutlichsten ablesbar, einen neoklassizistischen Stil, wie er etwa von Piacentini und Muzio angeboten wurde. Ansonsten bleibt eine Art Arbeitsteilung zwischen Neotraditionalisten und Modernisten erkennbar; unter den neu gegründeten Städten in den Pontinischen Sümpfen z.B. wurde den modernen Architekten die Stadt Sabaudia überlassen. In dieser Arbeit soll nachgezeichnet werden, wie die Moderne sich zu definieren hatte, um in diesem Spektrum ihren Platz zu finden. Noch als Farinacci 1938 seinen, deutlich am Beispiel der deutschen Kunstdiktatur orientierten, "Premio Cremona" ausschrieb, reagierte der faschistische Erziehungsminister und Exfuturist Giuseppe Bottai sofort mit seinem ideologisch weitgehend ungebundenen "Premio Bergamo". Dieses Ausgleichssystem konnte bis 1944 aufrechterhalten werden, weil einerseits die revolutionären Anhänger des Faschismus, geführt von Marinetti, ihr Bündnis mit ihm nie aufkündigten, und es andererseits dem Faschismus gelang, im Unterschied zum Nationalsozialismus, sein revolutionäres Gesicht bis an sein Ende zu wahren. In den Kulturdebatten von 1937 - 39 kam so die groteske Situation zustande, daß sich sowohl die antifuturistischen Propagandisten wie Farinacci, Interlandi, Evola u.a. als auch Marinetti, Somenzi, Belli u.a. auf der anderen Seite als die jeweils authentischen Faschisten vorführten und durchweg an Mussolini appellierten, sich in Sachen der Kunstpolitik zu erklären, während dieser jedermann die Türen offenhielt. Zu fragen ist, welche Implikationen diese Divergenz Italiens z.E. vom deutschen Fall für einen

generellen Begriff des Faschismus, sollte er überhaupt haltbar sein, mit sich führt. Im italienischen Fall wiegt die revolutionäre Komponente wesentlich schwerer als im deutschen, eine Kritik dieses spezifischen Revolutionsbegriffes findet daher hier ihren Ausgangspunkt.

Die Darstellung der futuristischen Position wird sich schon aus bibliographischen Gründen auf die ihres Anführers Marinetti konzentrieren müssen. Solche Extremfälle innerhalb des Futurismus selber, wie z.B. der Mario Carlis (vor dem Krieg Anarchist, im Krieg "Ardito", danach Gründungsmitglied der "Fasci di Combattimento" und Legionär in Fiume, schließlich Ultramonarchist und Chefredakteur der Zeitschrift "Il Principe" und aus dem "Partito Nazionale Fascista" ausgeschlossen), oder der Giovanni Papinis (zunächst italienischer Vertreter des amerikanischen Pragmatismus, dann Anhänger Bergsons und Theoretiker der Nationalismus, dann Futurist und Interventionist, schließlich Schriftsteller der katholischen Orthodoxie), werden nur angedeutet werden können. Vergeblich wäre es hier, nach der solche Verwandlungen zusammenhaltenden Intention zu suchen; die Reversibilität eines solchen Extremismus - ähnlich liegen die Fälle Settimellis, Evolas, Jannellis, Ginnas u.a. - soll hier nur an seinem exponiertesten Vertreter, Marinetti, dargestellt werden.

Die Arbeit über den Futurismus stößt zunächst auf bibliographische Probleme. Von Marinetti liegt nicht einmal eine vollständige und zuverlässige Bibliographie, geschweige denn eine Ausgabe seiner Schriften, vor. Die von Luciano De Maria in Angriff genommene vierbändige Ausgabe seiner wichtigsten Schriften blieb wegen der Unauffindbarkeit des Materials nach zwei Bänden stecken (Milano 1968/69), daneben gibt es eine, allerdings nicht vollkommen zuverlässige, Ausgabe seiner Theaterstücke in drei Bänden (Roma 1960). Das Gros seiner Werke ist jedoch in Form von Flugblättern, Broschüren, Heftchen, Pamphleten, Artikeln für die zahlreichen, kurzlebigen futuristischen Zeitschriften über die Bibliotheken Italiens

verstreut. Viel des Materials muß als verschollen gelten, selbst den Herausgebern der bisher umfangreichsten Bibliographie des literarischen Futurismus (Roma 1977) ist das Auffinden zahlreicher Zeitschriften nicht mehr gelungen. Marinetti muß als einer der auch zu Lebzeiten am wenigsten gelesenen italienischen Autoren gelten, sogar seine zahlreichen Romane, Novellen, Erinnerungsbücher, Poeme usw. blieben nahezu unbekannt. Seine außerordentliche Bedeutung für die italienische Kultur zwischen 1905 und 1944 empfing er weniger durch das, was er schrieb, als durch das, was er verkörperte, weniger durch sein "operare artistico", als durch sein "costume artistico" und seinen "stile di vita"; was unter den italienischen Intellektuellen zirkulierte, waren weniger seine Werke als seine Slogans und Aktionen. Eine Monographie über Marinetti, die hier nicht beabsichtigt ist, käme nicht ohne ausgedehnte Archivarbeit und persönlichen Kontakt mit den noch lebenden Futuristen, bei denen das eine oder andere Dokument sich vielleicht noch findet, aus. Zudem ist das Werk Marinettis derart umfangreich und redundant, daß Vollständigkeit nicht das Ziel sein kann. Schwieriger noch sind die Fälle der anderen Futuristen, mit Ausnahme des "Primo Futurismo Fiorentino" (Papini, Soffici, Palazzeschi), von denen zuverlässige Ausgaben vorliegen. Unter den futuristischen Malern sind bisher vor allem Boccioni, Carrà und Sironi beachtet worden, von den anderen bleibt es häufig dem Zufall überlassen, auf das benötigte Material zu stoßen.

Paradoxerweise hat die Futurismus-Renaissance der letzten zehn Jahre den Zugang zu den Dokumenten noch zusätzlich erschwert. Die Privatsammlungen von futuristischen Zeitschriften, die häufig nur in wenigen Nummern erschienen und in keiner Bibliothek sich mehr finden, werden von ihren Besitzern meist eifersüchtig gehütet und in kleinen Bruchstücken wissenschaftlich höchst fragwürdig ausgebeutet. Für Giovanni Lista z.B., der regelmäßig Anthologien aus seinem Besitz zusammenstellt, reduziert sich der ganze

Futurismus auf einen "Pre-Dadaïsme italien". Andere Sammlungen erscheinen in kostspieligen Privatdrucken, die ebenfalls in keine Bibliothek eingehen.

Eine Analyse des Futurismus, die nicht auf dessen einzelne, kunsthistorisch oder ideengeschichtlich zu untersuchende, ästhetische oder ideologische Manifestationen sich beschränkte, sondern die diese hervortreibende Geschichtsphilosophie, d.h. den Begriff der Avantgarde als einen Geschichte abbrechenden Revolutionsbegriff zum Thema machen will, setzte die Einheit des betrachteten Gegenstandes voraus. Eine solche dem Futurismus zuzusprechen, wäre schon Mystifikation. Er präsentierte sich zwar stets als Verbrüderung von Gleichgesinnten, und Marinetti schrieb durchweg von "io ed i miei grandi amici futuristi", oder von seinen "fratelli incendiari", war jedoch in Wahrheit, vor allem in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, ein nur loses Konglomerat sich zeitweilig verbündender Einzelintellektueller und Untergruppen, zusammengehalten mehr durch das Etikett Marinettis als durch eine substantielle Gemeinsamkeit. So sehr sich die Intention dieser Arbeit auch von historischen Untersuchungen scheidet, muß sie ihren Ergebnissen doch soweit Rechnung tragen, als sie den Einheitsbegriff "Futurismus" nur unter Einschränkungen aufrechterhalten kann.

Zunächst sind geographische Unterscheidungen zu treffen. Vom ursprünglichen Mailänder Kern des Futurismus (Marinetti, Buzzi, Govoni, Boccioni, Carrà, Russolo, Sant'Elia u.a.) ist vor allem der Florentiner Futurismus (Papini, Soffici, Palazzeschi) abzuheben, wobei innerhalb der letzteren Gruppe Palazzeschi wiederum eine völlig eigene Rolle spielte. Die Allianz kam aus taktischen Gründen nach dem Bruch Papinis und Sofficis mit Prezzolini und der Zeitschrift "La Voce" zustande. Ursache dieser Auseinandersetzungen war der libysche Krieg, wobei die Kritik Prezzolinis und Salvemini am italienischen Imperialismus für die Nationalisten Papini und Soffici unerträglich wurde. Die daraufhin neugegründete

Zeitschrift "Lacerba" wurde 1913 - 15 zum wichtigsten Publikationsorgan auch der Mailänder Gruppe, zumal Marinettis eigene Zeitschrift "Poesia" ihr Erscheinen inzwischen eingestellt hatte. Allerdings öffnete sich "Lacerba" nur unter Widerständen den zahlreichen, ihr von Marinetti zugeführten neuen Adepten.

Als weitere relativ autonome Gruppe ist der Napolitaner Futurismus um Francesco Cangiullo und Rodolfo De Angelis zu bestimmen, dessen Differenz zur Mailänder Linie in den zwanziger Jahren virulent wurde, als er sich gegen die von Marinetti eingeleitete Politik im Bündnis mit dem Regime zur Wehr setzte.

Besondere Bedeutung kommt dem Römer Futurismus um Balla, Prampolini, Bragaglia u.a. zu, der als Verbindungsglied zwischen dem "Primo"- und dem "Secondo Futurismo" fungierte, nachdem im Ersten Weltkrieg die wichtigsten Protagonisten des Futurismus entweder umgekommen (Boccioni, Sant'Elia), oder sich von ihm getrennt hatten.

Um diese Hauptgruppen herum zirkulierten verschiedene Einzelintellektuelle wie Depero in Rovereto, Sanzin in Triest, Jannelli und Vasari in Messina, Farfa und Fillia in Turin u.a., die sich je nach ihrem jeweiligen Aufenthaltsort der ein oder anderen größeren Gruppe anschlossen.

Zur geographischen Inhomogenität tritt die historische hinzu. Im Allgemeinen, aber nicht unwidersprochen, unterscheidet die Geschichtsschreibung zwischen "Primo Futurismo" (1909 - 1915) und "Secondo Futurismo" (1916 - 1944); auf die kontroverse Frage nach der Kontinuität oder Diskontinuität dieser Etappen wird diese Arbeit detailliert am Material eingehen müssen. Offiziell existiert der Futurismus noch immer, und zwar mit einer unveränderten politischen Ambivalenz, in der Zeitschrift "Futurismo oggi" (Rom) und den "Edizioni d'Arte viva" (Rom).

In sehr vielen Fällen war er nur Durchgangsphase bei der Bildung der italienischen Intellektuellen, war jedoch als

solche praktisch für die gesamte italienische Moderne obligatorisch. Selbst bei später so militant antifuturistischen Künstlern wie Ungaretti, Gadda, Bontempelli, Campana, oder auch bei Savinio und De Chirico finden sich Spuren seines Einflusses. Die Analyse kann daher nicht auf die Person Marinettis sich beschränken, aus Furcht, daß sonst der Begriff des Futurismus verschwämme, denn er fand seinen Ausdruck häufig erst im Echo bei anderen Intellektuellen. In vielen Fällen, insbesondere bei Carli, Settimelli, Palazzeschi und Soffici, ist die Unterscheidung ihrer futuristischen von ihrer vor- bzw. nachfuturistischen Periode nur sehr ungefähr zu treffen. Diese Tatsache ist selbst noch in eine Bestimmung des futuristischen Radikalismus einzuschließen.

Wollte man versuchen, alle Namen derer zu katalogisieren, die jemals ein futuristisches Manifest unterzeichneten oder in einer futuristischen Zeitschrift publizierten, erhielte man ein Verzeichnis fast aller als avantgardistisch sich verstehenden Künstler Italiens. Glauco Viazzi, der das für die Literatur unternommen hat (*I poeti del futurismo*, 1909 - 1944, Milano 1978), gelangt zu Hunderten von Namen, zahlreiche davon inzwischen vollkommen vergessen. Die italienische Futurismusliteratur hat auf diese Situation durch eine immer engere monographische, geographische oder historische Beschränkung reagiert. Noch immer erscheinen Monat für Monat bislang unbekannte Fragmente von bislang unbekannten Futuristen. Was diese Studien an Faktengewißheit gewinnen, verlieren sie an Relevanz, das publizierte Material hat sein Zusammenfassen inzwischen derart verstellt, daß eine "Geschichte des Futurismus", wie sie Christa Baumgarth 1966 unternahm, inzwischen nicht mehr zu leisten ist.

Die methodischen Probleme dieser Arbeit sind dieselben, die sich jeder Interpretation der Avantgarde stellen. Es kann nicht ausreichen, die politischen und ideologischen Erklärungen der futuristischen Gruppe heranzuziehen und zu be-

hauften, ihre Kunstproduktion deckte sich mit ihnen bruchlos, obwohl auch darauf nicht verzichtet werden kann. Jedoch sperrt sich kaum eine Kunstbewegung so sehr gegen das Verständnis ihrer Werke wie der Futurismus. Indem sie jeden Bedeutungsgehalt zugunsten reiner Dinglichkeit auslöschen, entziehen sie sich zugleich der Interpretation, nicht einmal die Tilgung von Bedeutungen könnte als selber bedeutungsvoller Akt noch rekonstruiert werden, das setzte noch die Kohärenz des Kunstwerks voraus. Marinettis "follia del Divenire" dagegen ist exegetisch nicht mehr einzuholen. Dennoch bleibt der Futurismus auch dann noch bedeutsamer Gegenstand der Analyse, wenn er sich als unfähig oder unwillig erweisen sollte, ein einziges Kunstwerk im traditionellen Sinne hervorzubringen, denn sein Gestus der Revolte, der in diese Verdinglichung führte, bleibt von historischer Relevanz, indem er eine Krise im teleologischen Geschichtsbegriff selber anzeigt. Jenseits des Problems, ob es sich hier noch um Kunst handle, ist die Frage zu stellen, was dort unter Kunst verstanden worden war, und warum sie, ohne sich notwendigerweise in Werken niederzuschlagen, von einem bestimmten "stile di vita" ununterscheidbar wurde. Im Futurismus kommt durch Verleugnung der traditionellen Statthalterfunktion der Kunst, die sie als bedeutsame konstituiert hatte, das Kunstwerk selbst schon als seine eigene Erfüllung zu stehen, d.h. es ist nicht mehr zu fragen, was in ihm abgebildet oder verarbeitet werde, vielmehr setzt es sich für die Realität selbst. Das ästhetisch Schöne hat nun nicht mehr den Verzicht zur Voraussetzung, sondern verspricht, wie jedes andere Warending auch, unmittelbare Befriedigung. Das ist jener eigentümliche Zwischenstatus, den die futuristische Avantgarde einnimmt. Gegenüber der Zukunft, die sie im Namen führt, ist ihr "Dinamismo" daher ohne Ziel und sogar ohne Subjekt, das auf es sich zubewegte, denn das setzte noch ein Aufschieben der Erfüllung voraus. Gegenüber der Vergangenheit und Gegenwart jedoch richtet sich dieser reine, bestimmungslose "slancio vitale" gegen jegliche Einrichtung der Gesellschaft und gegen jede Richtungsanweisung,

die die geforderte Bewegung weniger leiten könnten, als zu blockieren drohen. Dieser auf keine Bestimmung festlegbare "slancio vitale" bezeichnet sowohl die Radikalität des Futurismus, wie seine Umkehrbarkeit. Es wäre also zu kurz gegriffen, wollte man die futuristische Ideologie des Krieges, "sola igiene del mondo", oder seine Fetischisierung der Maschinerie in "idoli meccanici" als Verschleierung des erwachenden italienischen Imperialismus und der norditalienischen Schwerindustrie, in deren Raum er entstand, auffassen; ihm war es zunächst gleichgültig, ob der Erste Weltkrieg als "ultima guerra d'indipendenza" notwendig war, oder ob die Eroberung Libyens den italienischen Auswanderern in italienischen Kolonien Raum geben würde, wie es von den nationalistischen Theoretikern formuliert wurde, es ging ihm allein um die vollkommen abstrakte Bewegung des Krieges als "Hygiene" selbst. Im Krieg hatte der Futurismus bald das Modell einer vollständig bestimmungslosen, und darum von Bestimmungen reinigenden, Bewegung erkannt. Diese Reinigung wurde so radikal gefaßt, daß sie ihre Motivationen und sogar das Subjekt, das durch sie hindurch sollte, verschlang. Der Futurismus inserierte sich dann in den nationalistischen, irredentistischen und faschistischen Kontext, ohne unbedingt mit ihm identisch zu werden. Sein "slancio vitale" unterscheidet sich zunächst grundlegend von jeder nur restaurativen politischen Ideologie, und es wird zu fragen sein, ob auch der Faschismus zureichend als solche begriffen werden kann. Die Interpretation müßte scheitern, sobald sie die futuristische Zerstörungsbewegung als substantielle Erneuerungsabsicht begriffe und so einen Gegensatz von Futurismus und Faschismus konstruierte, oder sie umgekehrt nur als rhetorische Verschleierung eines vorgefaßten Herrschaftsinteresses ansähe. Die These dieser Arbeit wäre, daß dieser entscheidungslose Radikalismus dennoch nur auf der einen Seite des politischen Konflikts der Nachkriegszeit, nämlich auf der faschistischen, seine Bestätigung finden konnte. Seine Entleerung ist somit selbst noch als inhaltliches Prinzi

kenntlich zu machen.

Analog verhält es sich mit der Ideologie des Faschismus selbst. Wenn Mussolini 1933 in seinem Enzyklopädieartikel D'Annunzios Motto "me ne frego" zum Kernsatz einer faschistischen Philosophie erhob, so wäre es vergeblich, hier noch nach dem ideologischen Ausdruck ~~frage~~ zu wollen. Damit braucht nicht abgestritten zu werden, daß der faschistische Staat tatsächlich im Namen bestimmter Kapitalgruppen agierte, das wahrhaft Neue an ihm jedoch ist, daß seine ideologischen Äußerungen auf diesen Untergrund hin nicht mehr durchsichtig sind. Eine Kritik der faschistischen Ideologie findet sich vor der Schwierigkeit, weder auf D'Annunzios "me ne frego", noch auf Marinettis "gesto liberatore", beide Deckblatt der realen Unterdrückung, zurückgreifen zu können. Marinetti schrieb 1932, die "absolute schöpferische Freiheit" des Futurismus sei der politischen Disziplin des Regimes "komplementär", und zwar aus seiner Sicht vollkommen zu Recht, denn eine entleerte artistische Autonomie, die von nichts mehr sich abstößt und nichts mehr versagt, wird gerade in ihrer verantwortungslosen Freiheit zur kulturindustriellen Entsprechung der Unterdrückung.

Einer Ideologiekritik von Futurismus und Faschismus fehlen weithin die Anhaltspunkte. Daraus ist zunächst eine politische Folgerung zu ziehen. Gegenüber einem Radikalismus, wie er vom Futurismus erstmals repräsentiert wurde, und dann in den Faschismus einging, versagen die Mittel der Aufklärung. Schon die Tatsache, daß argumentiert wird, würde für ihn zum Grund der Verurteilung, wobei dieses Urteil gleich ist mit seiner Vollstreckung. Was sich diesem bestimmungslosen "slancio" nicht überläßt, und statt dessen eine substantielle Veränderung verlangt, wird von diesem Radikalismus nicht kritisiert, sondern angegriffen. Ebenso vergeblich wäre die Hoffnung, zu einem Ausgleich mit ihm zu gelangen, zeigte er sich kompromißbereit, gäbe er schon sich selbst auf. Daß dieser futuristische Radikalismus

dann auf Dauer doch nicht mit Mussolinis "Possibilismus" verträglich war, gestaltete ihr Bündnis konfliktreich und diskontinuierlich, ohne aber je zu einem entscheidenden Bruch zu führen.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen. Im ersten war das topographische Revolutionsdenken des Futurismus, das abstrakt Bewegung gegen Stillstand, Erhebung gegen Verfall, Kraft gegen Schwäche, Reflexionslosigkeit gegen Erinnerung, Mechanik gegen Organisches setzte, und das schließlich den ethischen mit dem energetischen Index zusammenfallen ließ, vor allem anhand des Gründungsmanifestes vom 20. Februar 1909 im Pariser "Figaro", darzustellen. Das Problem der Avantgarde wird darin insofern mit aller Deutlichkeit formuliert, als nicht mehr Geschichtsaneignung und -verarbeitung, wenn auch durch eine bestimmte Negation hindurch, verlangt wird, sondern ihr grundsätzlicher Abbruch und ihre Zerstörung durch eine Bewegung, die auf nichts sich mehr zubewegt und daher, das machte ihn dann doch für den Neotraditionalismus applikabel, auch von nichts sich mehr abstößt. Wie die im Gründungsmanifest zunächst als horizontal beschriebene Bewegung der Autofahrt dann doch als Läuterung, nämlich als Zurücklassen der Reflexion, also als moralische Erhebung, erscheint, ist anhand des Gründungsmythos dieses Manifests nachzuweisen.

Die Gründung eines nicht aus der Geschichte kommenden Neuen verleiht dem futuristischen Manifest einen initiatorischen Gestus, der es vom didaktischen Ton früherer Kunstprogramme grundsätzlich unterscheidet. Zugleich kann sich die geschichtszerstörende Gewalt des Futurismus nicht als geschichtssetzende begreifen, sondern jeder Augenblick innerhalb der Bewegung, mit jeder seiner Manifestationen, Kunst wäre nur eine von ihnen, müsse von seiner Vorgeschichte radikal abgetrennt, isoliert, und so von Begründungszwängen befreit werden. Der Gründungsmythos dieses Manifests, der dann in allen folgenden hundertfach wiederholt und variiert wird,

gibt die Verarbeitung der in der Überlieferung bewahrten Widersprüche, wodurch allein ein Eingriff sich legitimieren könnte, auf, und führt das vollkommen Neue doch zugleich in mythischen Denkmustern vor. Die radikalen Futuristen begreifen sich als die "nuovi primitivi di una sensibilità completamente rinnovata" (Boccioni).

Im futuristischen erfüllten Augenblick fände die Reflexion keine Anhaltspunkte mehr. Nicht so jedoch, daß ihre Ansprüche erfüllt wären, sondern so, daß sie einfach nicht mehr vorkomme, besteht doch die Absolutheit dieser Augenblicke, die damit als Momente eines Erfahrungskontinuums gar nicht mehr ansprechbar sind, allein in der völligen Identifikation des Akteurs mit seiner jeweiligen Aktion, die reflektorische Distanz und Verzögerung ausschließt und die Aktion so von jeder Sinnbestimmung befreit. Marinetti wendet sich dabei explizit gegen die Neutralisierung der Revolution in historischen Progreß, wie sie für die Theorie der sozialistischen Parteien verbindlich geworden war. Seine "lächerliche Tragödie", die Geschichtsallegorie "Roi Bombance" von 1905 war den Führern des PSI gewidmet. Gegen diesen nur als Stagnation erscheinenden Fortschritt vermag aber auch Marinetti nicht die Perspektive eines diskontinuierlichen Sprunges zurück^{zu} gewinnen, denn sein Geschichtsabbruch begreift sich nicht selbst noch als geschichtlicher, sondern holt den erst zukünftigen Zustand als nur räumliche Dynamik in die Gegenwart herüber, in der sich nun die "befreiten" und die noch der Vergangenheit verhafteten Individuen hierarchisch gegenüberstehen. Die Bewegung, die der Futurismus verspricht, ist auf historische Entwicklung nicht mehr angewiesen, an ihre Stelle tritt die Herrschaft der Schnellen, Skrupellosen, Entschlossenen über die langsamen. Nicht zufällig war Marinettis Hauptattribut für Mussolini der Superlativ "velocissimo". Eine technokratische Diktatur ist so das Neutralisationsprodukt dieses futuristischen Revolutionsbegriffs.

Der Ausbruch, den der Futurismus aus dem "prigione della logica" und dem "guscio della saggezza" unternimmt, ist

demnach einer aus der Vernunft selber, daher kann bedeutungsentleerte Dinglichkeit als Befreiung gelten. Wenn das Denken und alle seine Artikulationsformen wie Sprache, Syntax, Orthographie nur noch als zu zerstörende Käfige gesehen werden, kontrahiert sich der Begriff eines Lebens außerhalb ihrer zur puren Aggression. Der Futurismus gewinnt an "slancio vitale", was er an Luzidität verliert. Er kennt kein Zurücklassen und keine "Aufhebung" der Konvention, was noch ihren ironischen Gebrauch voraussetzte. Woraus er ausbricht, wird zugleich gesprengt, eine nur geistige Elevation, darum muß er die physische an ihre Stelle setzen, könnte noch nicht ihre eigene Erfüllung sein.

Indem der Futurismus Ausdruck allein als größtmögliche Approximation versteht, schließt seine Literatur auch die Distanz zum Leser kurz, sie will in ihm genau jenen destruktiven "stato d'animo" hervorrufen, in dem sie geschrieben worden war. Dieser Versuch der unmittelbaren, nicht durch die Reflexion hindurchgegangenen Kommunikation und Emotionsübertragung kann nur auf Sprachzerstörung hinauslaufen. Der Text hört auf, Darstellung zu sein, er bedeutet nichts außerhalb seiner Liegendes mehr, sondern setzt sich für die Aktion selber und erklärt sich als nur flüchtiges und bedeutungsloses Gewand einer jederzeit aus ihm ausbrechenden Aggression. Diese Entwertung der ästhetischen Form verdinglicht sie zugleich, in diesem Sinne von Bedeutungen befreit wären nur die Gegenstände. Während die Ästhetik bisher die paradoxe Aufgabe zu bewältigen hatte, im Gebrauch konventioneller Mittel die Konvention selber zur Erscheinung zu bringen und so als Medium eines nicht mehr Konventionellen zu retten, gerät sie im Futurismus zum dinglich "montierbaren" Bestandteil. So werden an dieser äußersten Spitze Naturalismus und Formalismus ununterscheidbar. Gerade in der Ausdruckslosigkeit des Kunstwerks wird das Echtheitssiegel der über es hinausschießenden Emotion erblickt. Das absolut autonome Kunstwerk koinzidiert so

mit dem nur vorfindlichen Ding, nur dann ist es von Reproduktion und Abbildung frei. Die Simultaneität, einer von Boccionis Schlüsselbegriffen, die nur Sinn hätte, wenn sie verschiedene Zeit- und Bedeutungsebenen beachtete, reduziert sich auf die spannungslose Verzeichnung des Vorfindlichen.

Kunstproduktion wird von der industriellen letztlich ununterscheidbar. Der Futurismus erkannte bald, daß der "wirkliche" Krieg und die wirkliche Straßenschlacht eine weit vollkommenere Realisierung seines Dynamismus versprechen, als das Surrogat seiner Theaterveranstaltungen, Poeme und Bilder, so führt die absolute Autonomie der Kunst in den gesellschaftlichen Zusammenhang zurück. Die entfremdete Arbeit entspricht der futuristischen "Kommunion mit der Materie" (Marinetti). Bedingung dafür ist ein Stand der Entfremdung, daß sich kein Standpunkt außerhalb ihrer mehr beziehen ließe, von dem aus sie benannt werden könnte. Die futuristische Folgerung aus diesem Zustand wäre, daß ebenso wenig wie die Kunst Bedeutungen, die industrielle Produktion einen Zweck verfolgen dürfe, denn Zwecksetzung implizierte noch Distanz zwischen dem Arbeiter und dem Arbeitsgegenstand und wäre Indiz einer noch nicht vollendeten "neuen Unmittelbarkeit" (Marinetti). Was als Bewegungsgesetz von Kunst und Gesellschaft verbleibt, ist der Prozeßcharakter selbst, die Frage, um welche Bewegung es sich handle, will Marinetti in der beschleunigten Bewegung selber gelöst wissen.

Notwendigerweise heftete sich die futuristische "Macchinolatria" gerade an die "unproduktive Arbeit der Maschinerie" (Marx), an den Lärm (Russolo), den Schmutz (Carrà), letztlich an den Verschleiß. In ihm wird Bewegung meßbar und erfahrbar, so streift das ästhetische Subjekt, indem es sich mit dem Produktionssubjekt ineins setzt, diesem die Zweckgerichtetheit ab. Der "Secondo Futurismo" fand daher im Spielzeug das Modell seiner "complessi plastici". Die Reinheit dieser Bewegung erscheint zunächst für keinerlei Partialinteressen mehr einsetzbar, in ihrer Auslöschung gerade bestehe ihre Erlösungsmacht. Das ist derjenige Punkt, an dem

sich der Futurismus von jeder restaurativen politischen Ideologie, bis zu einem gewissen Grad auch vom Faschismus, trennt. Marinetti konzipiert eine Ordnung, die nur aus einer "Sukzession des Ephimeren" (Marinetti) bestünde, in der keine ihrer flüchtigen Erscheinungen mehr auf das, was in ihnen erscheine, erkenntlich wäre. Als soziales Organisationsprinzip dachte er in "Al di là del Comunismo" (1920), futuristische Massenspektakel einzusetzen. Metaphern der Dauer, auf die Mussolinis Rhetorik angewiesen war, sind seiner kulturindustriellen Utopie fremd. Damit ist der Futurismus über den Faschismus in gewisser Weise schon hinaus, seine "varietà assoluta" ist nicht mehr Rechtfertigung und ideologischer Ausdruck einer bestimmten Herrschaft, sondern jeder beliebigen "komplementär"; indem sie mit ihr deckungsgleich wird, ist sie auf sie nicht mehr durchsichtig.

Ein weiterer Abschnitt dieses Teils der Arbeit, der sich ansonsten auf die wichtigsten Manifeste beschränkt, wird das noch symbolistische, vorfuturistische Frühwerk Marinettis zum Gegenstand haben. Darin ist zu verfolgen, wie die symbolistische Ritualisierung der Kunst von Marinetti nur in die futuristische übertragen, keineswegs aber beseitigt, wird. Von einer "Profanisierung der Kunst" durch die Avantgarde kann im futuristischen Fall nicht gesprochen werden, es findet vielmehr eine einfache Substitution des Kultus des Artisten durch den des Künstler-Maschinisten statt. Der Futurismus rekonstruiert die Aura der Kunst im Augenblick ihrer Zerstörung.

Der zweite Teil der Arbeit nähert sich mit seiner Untersuchung der futuristischen Kriegspropaganda der politischen Wirksamkeit dieser Avantgarde. Zunächst konnte der Futurismus seine künstlerischen Techniken nur noch als kriegerische begreifen, jede seiner neuen Entwicklungen, von den "Tavole Parolibere" über die Theatersynthesen bis zu den "linee-forze" seiner Bilder, konnte sich nur noch in Kriegsmetaphern programmatisch formulieren. Sodann ist die Einbin-

dung dieser Bewegung in den politischen Nationalismus und Imperialismus darzustellen, die über die Allianz mit Papini und Soffici zustandekam.

Pareto hatte schon 1905 den Krieg als geeignetes Mittel zur Verhinderung einer sozialen Revolution empfohlen; für den Futurismus ersetzte er umgekehrt, aber in Koinzidenz mit diesem Ratschlag, die Revolutionsperspektive selbst. Auf der Rückseite des futuristischen Ausbruchs konnte sich eine ganz und gar scheinbare Ungebundenheit, wie der Krieg mit seiner "vita di cow-boy" (Marinetti) sie anbot, ansiedeln, gerade deshalb konnte er als Modell des befreiten Lebens erscheinen, weil er keine sozialen Veränderungen und politischen Entscheidungen implizierte. Die absolute Freiheit, die der Futurismus verspricht, hat einen festgelegten organisatorischen Rahmen zur Voraussetzung, den der Krieg und später der Faschismus bereitstellten, nur so konnte sich der Dynamismus auf die Bewegung des Ephimeren beschränken. Der Krieg wird hier nicht begrüßt, weil er in einer bestimmten historischen oder rechtlichen Perspektive als notwendig oder gerechtfertigt erscheint; als Stellvertreter der Revolution wird er für Marinetti vielmehr zur "Suspension von Recht und Moral", zu den "rosse vacanze del genio". Es ging daher nicht um irredentistische oder imperialistische Kriegsziele, der Krieg war nicht Mittel für einen ihm folgenden Zustand, sondern die Erfüllung der "varietà assoluta" und des reinen "Dinamismo". Indem produktiv sinnloser Verschleiß in ihm selbst noch zu Zwecken der Profitproduktion eingesetzt werden kann, trifft sich das futuristische Bewegungsgesetz hier mit dem der Gesellschaft. Als Zweck des Krieges verbleibt einzig die Zerstörung selber, nur als Ankündigung einer katastrophischen "conflagrazione universale", mit deren Beschwörung ausnahmslos jede Schrift Marinettis endet, wird er begrüßt.

Während der Interventionskampagne fanden sich Marinetti und Mussolini erstmals vereint, hier bereitete sich dasjenige Bündnis vor, das in der Nachkriegszeit nur noch auf-

genommen zu werden brauchte, wie auch ihre Methoden in vieler Hinsicht die der faschistischen Aktionen bis 1922 vorwegnahmen.

Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs war zugleich Erfüllung der futuristischen Hoffnungen und das Auseinanderbrechen der ursprünglichen Gruppe. Marinetti hatte seiner "Hygiene" kein Ende, es sei denn in der universalen Katastrophe, setzen wollen, seine "neue Ordnung" fand allein in der fortgesetzten Initiation ihr Gesetz. Andere Protagonisten jedoch meinten, die substantielle Wahrheit nun auf direkterem und weniger sich selbst unkenntlichem Weg ergreifen zu können, sie wurden später zu den im engeren Sinn faschistischen Ideologen. Carlo Carrà wechselte 1916 zur "Pittura metafisica" über, Soffici wurde zum wichtigsten Vertreter des Ruralfaschismus, Sironi gründete die Gruppe des "Novecento", Papini fand in die katholische Orthodoxie zurück und Boccioni und Sant'Elia fielen im Krieg. Der Futurismus hatte den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als die Bestätigung seiner Maximen gefeiert, an diesem Punkt schon war seine Zerstörungsabsicht zusammengebrochen, die Regierung, hatte er bei Eintritt in den Krieg erklärt, sei "finalmente diventato futurista". Viele seiner ursprünglichen Mitglieder, wie Buzzi, Govoni, Russolo, Pratella, Palazzeschi u.a., sahen nach seinem Ende, zumal nach dem italienischen Sieg, ihre Aufgabe als erfüllt an und zogen sich zunehmend zurück. Von der futuristischen Bewegung waren im Grunde nur Marinetti in Mailand, dem es nun unmöglich war, einsichtige neue Angriffsziele zu formulieren, und Balla in Rom verblieben. Vor allem um letzteren formierte sich dann der "Secondo Futurismo" mit neuen Adepten wie Prampolini, Depero, Fillia u.a.

Der dritte Teil der Arbeit untersucht Marinettis Politik seit der Gründung des Futurismus als politischer Partei unmittelbar vor dem Ende des Weltkriegs. Hier treten die militärischen Bedeutungen, die diesem Begriff der Avantgarde zugrundelagen, mit aller Deutlichkeit zutage, die

artistische Avantgarde konnte bruchlos für die militärische, nämlich für die "Arditi", eingetauscht werden. Diese futuristischen Arditi waren es, die die ersten faschistischen Terroraktionen, wie etwa die Zerstörung der Redaktion des "Avanti" durchführten, im März 1919 vereinigten sie sich mit Mussolinis "Fasci di Combattimento", die ihr Programm damals noch weitgehend übernahmen.

Als nach der Wahlniederlage vom November 1919, als Marinetti gemeinsam mit Toscanini für Mailand kandidierte, Mussolini auf seine "possibilistische" Linie einzuschwenken begann, ein Prozeß, der mit dem Gewinn einer Massenbasis auf dem Land zusammenhing, und im Gegensatz zum früheren Programm nun die Monarchie und das Papstum anerkannte, kam es Anfang 1920 zum vorübergehenden Bruch zwischen Futurismus und Faschismus. Die Futuristen, die nach wie vor die Enteignung der Kriegsgewinne, die Abschaffung von Monarchie, Polizei und Familie und das "svaticanamento" Italiens forderten, wurden mit ihrer "estetica del sangue e della violenza" für Mussolinis Versuch, den Faschismus aus dem Rang einer Terrororganisation herauszuführen, zum Hindernis. Die Futuristen selbst setzten ihre Hoffnungen in dieser Zeit weit mehr auf die Unternehmungen D'Annunzios als auf Mussolini.

Mit dem Umschwung von 1920 begann Mussolini seine spezifisch restaurative Rhetorik des Faschismus als "ritrovamento della gerarchia" zu entwickeln, die zum Konflikt mit seinen revolutionären Anhängern im Futurismus, zum Teil aber auch im Syndikalismus von Alceste D'Ambris, führen mußte. Wenn das Jahr 1920 die "svolta a destra" (De Maria) des Faschismus bezeichnete, so wäre es dennoch falsch, anzunehmen, der Futurismus sei wegen seiner Trennung "links", wie es von vielen seiner Interpreten gesehen wird. Er verstand sich stets als der radikalere und originärere Faschismus, oder, wie Marinetti in den Jahren des Regimes es formulierte, der Faschismus realisierte das futuristische Minimalprogramm. Ihre Wiederannäherung setzte unmittelbar nach Mussolinis Staatsstreich ein, ab 1924 zumindest weiß Marinetti sich

mit Mussolini wieder versöhnt. In diese kurze Zwischenzeit fällt auch der Versuch Gramscis, Marinetti für seine Partei zu gewinnen.

Marinetti mußte in der unmittelbaren Nachkriegszeit schon deshalb den Erfolg suchen, weil der Futurismus als Kunstbewegung im Krieg sich erfüllt, seine polemische Spitze nach dem Sieg verloren hatte und damit obsolet geworden war. Vor allem um Giacomo Balla herum war jedoch inzwischen ein neuer futuristischer Kreis entstanden. Seine Position ist im Konkurrenzverhältnis mit den aus dem Futurismus hervorgegangenen, antiavantgardistischen Kunstbewegungen der Nachkriegszeit, vor allem der "Pittura metafisica", dem "Novecento" und Sofficis Ruralismus, zu sehen. Die programmatischen Formulierungen des neuen Futurismus wurden Marinetti mehr und mehr aus der Hand genommen, er zerfällt in dieser Periode immer mehr in unabhängig voneinander arbeitende Gruppen, die sich seines Namens nur noch als Etikett für in Wahrheit weit auseinanderliegende Bemühungen bediente,. Hinter der Person Marinettis versammelten sich die modernen Künstler Italiens auch deshalb, weil, wie sich herausstellen sollte, seine unangreifbare Autorität gegenüber der Kunstpolitik des Regimes Schutz gewährte.

Gemeinsam ist dem "Secondo Futurismo", daß, die politischen Verpflichtungen einmal hingenommen, seine Produktionen einen traditionalistischen Kunstbegriff rekonstruierten. Ihm gerät der reine Dynamismus der Vorkriegszeit zu dinglicher, kristallener und doch undurchsichtiger Statik, der ursprüngliche "gesto liberatore" wird zur bloßen Prämisse der "neuen Ordnung". Daher kann sich die futuristische "Arte meccanica" nun als die "neue Klassik" vorführen. Dabei wird, im Unterschied zu den antiavantgardistischen Kunstbewegungen, nicht ein alter Mythos restauriert, vielmehr sei die Maschine als "idolo meccanico" selbst schon Gegenstand der neuen "Arte sacra futurista" und dem Künstler kommt gerade als Funktionär der Maschine die Rolle des Opferpriesters der neuen Religion zu. Daß die moderne Technik

mit ihrer angeblich reinen Funktionalität nichts ihr Vergleichbares außerhalb ihrer Sphäre mehr findet, nähert sie den Kultobjekten an; auch Le Corbusier hat in seinem Programmwerk von 1923 die Form von Automobilen unmittelbar der von griechischen Tempeln gegenübergestellt. Durch Installation eines neuen Mythos, nicht durch Restauration des alten, wird die italienische Avantgarde zum Komplement des Neotraditionalismus der anderen Kunstbewegungen, mit denen sie die Konkurrenz um die Anerkennung als Staatskunst antrat.

Zwischen Futurismus und Faschismus blieb jedoch auch in dieser Periode noch eine Differenz bestehen. So konnte Marinetti von seinem Standpunkt aus die faschistische Heroisierung der Arbeit angreifen, sofern sie noch eine Distanz zwischen Arbeiter und Arbeitsprozeß voraussetzte. Hierin wußte er sich sogar über den Faschismus hinaus. Arbeit sei, so Marinetti, nicht zur moralischen Forderung zu machen, in der neuen Unmittelbarkeit ihres reinen Prozesses vielmehr sei Moral und überhaupt jede Subjekt-Objekt Distanz ausgelöscht. Derartige Differenzen führten 1938 zum offenen Konflikt, als mit den italienischen Rassegesetzen die Rechtsfaschisten endlich eine Handhabe gefunden zu haben meinten, um eine italienische Auflage der Verfolgung "entarteter" Kunst durchzusetzen. Marinetti, Prampolini und Vasari hatten bereits 1934 anlässlich einer "Aeropittura"-Ausstellung in Deutschland gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik polemisiert, nun hatten sie sich mit dem italienischen Echo der Münchener Ausstellungen von 1937 auseinanderzusetzen. Der Konflikt gewann eine solche Schärfe, daß Marinettis wichtigstes Publikationsorgan dieser Jahre, Mino Somenzis Zeitschrift "Futurismo", verboten wurde und eine neue nicht mehr gegründet werden konnte. Andererseits schlug auch der Versuch der Liquidierung moderner Kunst in Italien fehl, es bildete sich eine breite Front keineswegs nur futuristischer Intellektueller unter Führung Marinettis, die die Etablierung einer Staatskunst im deutschen Sinne erfolgreich

verhinderte. Es war die letzte große Kampagne des Futurismus, danach zog Marinetti mit ungebrochener Begeisterung in den Krieg gegen Rußland und stellte seine Schriften ohne Bedenken dem faschistischen Propagandaapparat zur Verfügung. Er starb 1944 in Venedig als inzwischen fast vergessener Autor, in den bereits befreiten Teilen Italiens kaum eines Nachrufes bedacht.

Von der kunsthistorischen Literatur ist darauf hingewiesen worden, daß der Futurismus zwar einen determinierenden Einfluß auf die nachfolgenden Avantgardebewegungen ausübte, kaum aber unmittelbare Anwendung etwa im industriellen Design oder in der Dekoration fand. Abgesehen davon, daß selbst diese praktische Unverwendbarkeit nicht ganz zutrifft, Gegenbeispiele wären die Werke von Balla oder Depero, und selbst Marinettis "Tavole Parolibere" ließen sich als Ankündigung der Reklameplakate verstehen, ist die Unterscheidung zwischen "anwendbarer" (Bauhaus, Konstruktivismus u.a.) und "unanwendbarer" Avantgarde (Futurismus, Surrealismus, Dadaismus), die Maurizio Calvesi daraus zieht, sinnlos. Gerade der scheinbar rein ästhetische Gestus des Futurismus ist in seiner politischen Wirksamkeit darzustellen.

Dem wächst aus der Tatsache weitere Bedeutung zu, daß viele der neueren italienischen Futurismus-Studien aus dem Bereich der ehemaligen Studentenbewegung herkommen, und mit ihrer Denunziation der Reflexion, die die Aktion angeblich nur aufhalte, anstatt sie zu leiten, darin gilt ihnen der Futurismus als Modell, ihren vorschnellen Schluß aus dem Scheitern dieses Reflexionsunternehmens ziehen. Der futuristische Revolutionsbegriff erweist sich als noch immer virulent, oder ist es während der Futurismus-Renaissance der letzten zehn Jahre etwa wieder geworden. Einerseits tauchen die ersten offen neofaschistischen Interpretationen wieder auf (Tallarico, mit Einschränkungen Pinottini), andererseits sehen die Nachfolger der gescheiterten Studentenbewegung in ihm "la prima trasgressione nel senso

underground" (Caruso/Martini). Die Spätphase der italienischen Studentenbewegung hat in den Jahren 1976/77 ausdrücklich auf futuristische Schreibtechniken und damit, vielleicht unfreiwillig, auch auf seine Inhalte zurückgegriffen. Dokumente dafür wären die Publikationen der "Autonomia operaia" wie die Zeitschrift "Attraverso", die sich "A/traverso" schrieb und mit Wortaufspaltungen wie "Id/e/azione" oder "Di/mostra/azione" auf die Unrationalisierbarkeit der Aktion zu verweisen versuchte. Darin waren dann Verse zu lesen wie:

"Saremo serpenti micidiali con
voi bruceremo le
metropoli per scaldarci nelle
notti di luna piena
No siamo potere, non ci prende
rete

Quando penserete di poterci
De/finire, vi sfuggiremo."

In der folgenden Arbeit werden wir oft genug Passagen aus der futuristischen Literatur zu zitieren haben, an denen diese Autoren sich orientierten. Im Futurismus ist das Modell auch dieses Radikalismus zu suchen.

Das neue Interesse, das der Futurismus in Italien erweckte, ging mit dem Verlust politischer Fragestellungen einher. Am barschesten wischte Maurizio Fagiolo Dell'Arco mit dem Argument, das politische Engagement des Futurismus sei eine jener "questioni che affliggono i moralisti d'oggi", selber moralistisch jeden Einwand vom Tisch. Das schlägt bei ihm dann auch den Einblick in die futuristische Kunst. Auch ernster zu nehmenden Autoren wie Crispolti, Verdone, Lista u.a. erscheint der Futurismus im Kern als wiederaufnehmbare revolutionäre Bewegung, dessen tatsächliche Politik zufällig gewesen sei. Diese Interpretationen sind zum Teil einem zu eng gefaßten Faschismus-Begriff, zum anderen Teil einem falschen Verständnis des futuristischen "gesto liberatore" geschuldet. Gegen beide Seiten wendet sich diese Arbeit.

Für den deutschen Leser stellt sich bei einer Beschäftigung mit dem Futurismus das Problem, daß fast nichts des benötigten Materials in deutscher Sprache vorliegt. Die deutschen Publikationen über dieses Thema sind außerordentlich wenige, Crista Baumgarth (1966), Dorothea Eimert (1974), Ingo Bartsch (1977), Carmine Chiellino (1978) sowie die ältere von Adolf Dresler (1928), deutsche Faschismus-Studien erwähnen den Futurismus meist nur am Rande. Für eine historische Darstellung des Futurismus als Kunstbewegung sei auf das Buch von Christa Baumgarth verwiesen, das trotz einiger Fehler für den Bereich des "Primo Futurismo" noch immer das zuverlässigste ist.

Christa Baumgarths Buch "Geschichte des Futurismus" fragt nicht, wie eine so radikal auf Geschichtszerstörung ausgehende Bewegung dennoch eine Geschichte haben könne. Wenn der Futurismus als Fluchtbewegung aus der Zeit, wobei es jedoch die stagnierende, nicht die laufende Zeit ist, die diese Reaktion auslöst, interpretiert werden kann, dann bleibt für die Zukunft, die er im Namen führt, nur die vollkommene Zerstörung. Gegen den "passatistischen" Totenkult, "questa venerazione ridicola dei nostri avi" (Marinetti), opponiert er mit einem Kult des Todes selbst. In sämtlichen futuristischen Manifesten wird die neue ästhetische Erfindung als Herausforderung des Todes vorgeführt. Die maximale Todesnähe ist es, die jeden Augenblick zugleich erfüllt und aus der Erfahrungskontinuität heraussprengt. An diesem Punkt vereinigt sich die futuristische Revolutionsgebärde mit dem Rückgriff auf einen erneuerten Opferkult. Hier liegt auch, was in dieser Arbeit nur angedeutet werden kann, jenseits aller formalen Ähnlichkeiten, der wesentliche Unterschied zwischen dem italienischen und dem russischen Futurismus. Chlebnikov meinte, mit seinem Gesetz der Zeit den Tod aufgehoben zu haben, Majakovskij wollte seine Abschaffung auf das Programm der Revolution setzen. Für Marinetti dagegen steht der Todesaugenblick selber als revolutionäre Aufhebung der Geschichte.

I. Kapitel: Die futuristische Revolutionsgebärde

I.1 Politischer und artistischer Avantgardismus. Zur Verschränkung von Kunst und Politik im Futurismus.

Die Untersuchung dessen, was der Avantgarde-Begriff beinhaltet, wobei die historische Distanz von den Avantgardebewegungen vorausgesetzt ist, kann nicht auf die Registrierung ihrer Geschichte sich beschränken, denn nur dort hat sie geschichtliche Bedeutung, wo sie Geschichte radikal negiert. Zwar kann die Kunstgeschichte die Vorläufer der "historischen Avantgardebewegungen" ausfindig machen, verfehlt damit aber implizit ihr Selbstverständnis, weder Futurismus, noch Dadaismus, Surrealismus, Suprematismus, Esprit Nouveau haben sich zunächst als Kunstbewegungen verstanden. Wenn sich vom heutigen Standpunkt die Wirkungsgeschichte der Avantgarde vor allem im Design, im Journalismus, im Film u.a. abzeichnet, so führt allein schon diese Beobachtung über die kunstgeschichtliche Beschränkung nicht nur hinaus, sondern stellt sie insgesamt in Frage. Der heutige Sprachgebrauch, der den Avantgardismus ausschließlich auf Kunst bezieht, ist selbst schon Reaktion auf sein politisches Scheitern oder seine politische Kompromittierung.

Seit dem Futurismus, deutlich etwa auch im Dadaismus der Berliner Version oder im Surrealismus, transportiert der Begriff der Avantgarde neben und gemeinsam mit seinen unaustreibbaren militärischen Konnotationen einen Protest gegen die teleologische Geschichtsphilosophie. Wenn er aus heutiger Sicht dennoch in die historische Reihe eingestellt werden kann, so hat sich damit zugleich sein Bedeutungsgehalt verdunkelt.

Der historische Ursprung des Avantgarde-Begriffs braucht hier nicht detailliert dargestellt zu werden, noch könnten wir das erste Dokument, in dem er Verwendung findet, hier präsentieren.¹ Erkennbar bleibt, daß noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine politische und historische Bedeutung die ästhetische überdeckte.² Michael Bakunin

gab 1878 im Schweizer Chaux de Fonds eine Zeitschrift unter dem Titel "L'avant-garde" heraus und unter den Künstlern lehnte Baudelaire die Übernahme dieser Bezeichnung spöttisch ab. In seinen Aufzeichnungen von 1862-64, die unter dem Titel "Mon coeur mis à nu" erschienen sind, steht der Begriff der Avantgarde als Beispiel für die französische Bevorzugung militärischer Metaphern, und "les littérateurs d'avant-garde" produzierten auch nur "littérature militante", also solche, die ideologisch links stehe. Auch die Bohémekultur der folgenden Künstlergeneration scheint mit dem Avantgardismus nur schwer vereinbar; Mallarmé befand sich "en grève" mit der Gesellschaft, der Futurismus, um in der militärrischen Sprache fortzufahren, im Angriff.

Es wird sich im Folgenden ergeben, daß eigentlich erst mit der Gründung des Futurismus im Februar 1909 von Avantgarde in dem Sinn gesprochen werden kann, daß politische und ästhetische Programmatik zusammenfallen. Zweifellos ist das avantgardistische "épater le bourgeois" nicht seine Erfindung, und schon Rimbaud hatte absolute Modernität als Imperativ aufgestellt, erst im Futurismus aber begreift sich dieser Protest als zukunftsmächtig. Vor dem Avantgardismus definierten sich Künstlergruppen als tradierbare "Schulen", seitdem jedoch als "Bewegungen", wobei die Kunst nur in eine umfassendere Bewegung eingeschlossen ist, die bewußt einen Neubeginn setzt und weniger bestimmte Inhalte und Techniken überliefert, als den Gestus der Erneuerung selber. Erst im "Movimento futurista" begreifen sich die so Bewegten zugleich als die Bewegung, d.h. politische und historische, auslösenden; erst in ihm wird "le beau inédit" (Rimbaud) als solches unmittelbar gewollt und das ästhetisch Neue zugleich mit politischer Bedeutung aufgeladen. Vor dem Avantgardismus hatte sich der Künstler dagegen als passiver Registrator eines aus vorgeschichtlichen Ablagerungen herkommenden "Neuen" vorgeführt. Er am allerwenigsten wäre das Subjekt dieser Bewegung: "Je est un autre", heißt es

in Rimbauds "Lettre du voyant", "Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène." Der erste, der sich über das so zustandegewordene Kunstwerk wunderte, wäre hier der Künstler selbst, er wäre nur der erste und privilegierte Leser eines Textes, zu dem er nur den Anstoß gegeben hatte. Daß das Kunstwerk wie ein Wunder auftreten müsse und entsprechend auf den Betrachter überwältigend zu wirken habe, wird dagegen im ersten Theatermanifest des Futurismus, dem zum "Teatro della Varietà", ausdrückliches Programm, er veranstaltet das, wovon der voravantgardistische Künstler nur das Opfer war. Vor dem Futurismus hatte der Prometheus des Künstlers - diese Tradition ist noch im Surrealismus wirksam - seine Passivität zur Voraussetzung, nur so wurde er zugleich zum Titan und zum stellvertretenden Opfer, das eine vermöge des anderen: "Donc le poète est vraiment voleur de feu" (Rimbaud).

Auch im italienischen Pendant der Bohème, der lombardischen Scapigliatura, begründet sich der Avantgardismus aus dem Opferstatus des Künstlers, dem, so vage und entleert seine Bezugspunkte hier auch sein mögen, die absolute Neuheit noch nicht zum moralischen Imperativ geronnen ist, auch wenn die Sprache hier schon viel von der futuristischen vorwegnimmt: "Sentinelle perdute in questa grande battaglia dell'avvenire, che si risolve in progresso politico, sociale, artistico, letterario, scientifico, noi bivacchiamo allegramente all'estrema avanguardia. Convinti che le mitragliatrici del regresso in genere saranno puntate contro di noi a preferenza, noi teniamo ugualmente lieti il nostro posto d'onore ... noi scapigliati, noi mezzo matti, noi bohémiens dell'arte abbiamo un culto, quello del vero."³ Die Avantgarde begreift sich hier noch als "vorgeschobener Posten" auf der Linie des historischen Fortschritts, von dem der künstlerische nur einen Teil bildet. Im Futurismus begegnet man

dem Paradox, daß die Avantgarde von der Zeitachse, auf der allein sie sich begreifen könnte, sich abtrennt. Sie ist nicht mehr Schrittmacher des Fortschritts, sondern wendet sich aggressiv gegen die, die ihr folgen sollten; oder der Fortschritt, der im Futurismus sich verkörpert, ist ein diskontinuierlicher und katastrophischer geworden. Der Avantgardismus der Scapigliatura war historisch legitimierbar und meßbar, vom Futurismus wird die Mäßigung, die damit noch verbunden ist, gemeinsam mit allen historischen Motiven übersprungen.

Der Futurismus wurde "gegründet", und zwar, wie Marinetti betonte, "per volontà mia". Das absolut Neue, das Kunst zuvor nur hatte empfangen und vorbereiten wollen, und das zudem als das ganz Alte sich herausstellte - distanziert spricht Rimbaud von seiner "vieillesse" - soll nun willkürlich und regelhaft produziert werden. In diesem Selbstverständnis des ästhetischen Subjekts als Produktionssubjekt ist Protest gegen die stereotyp produzierende Gesellschaft mit sich selbst unkenntlicher Imitation vereinigt. Der Futurismus gibt künstlerische Arbeit genau in dem Sinne als produktiv aus, in dem sie es einer Einsicht Marx' zufolge nicht ist: "Dieselbe Sorte Arbeit kann produktiv oder unproduktiv sein. Z. B. Milton, who did the 'Paradise Lost' for 5 l. war ein unproduktiver Arbeiter. Der Schriftsteller dagegen, der Fabrikarbeit für seinen Buchhändler liefert, ist ein produktiver Arbeiter. Milton produzierte das 'Paradise Lost' aus demselben Grund, aus dem ein Seidenwurm Seide produziert. Es war eine Betätigung seiner Natur. Er verkaufte später das Produkt für 5 l. Aber der Leipziger Literaturproletarier, der unter Direktion seines Buchhändlers Bücher (z.B. Kompendien der Ökonomie) fabriziert, ist ein produktiver Arbeiter, denn sein Produkt ist von vornherein unter das Kapital subsumiert."⁴ Diese Unterscheidung zwischen der "Naturbetätigung" und dem Verwertungsinteresse bricht im Futurismus zusammen. Zwar beliefern seine Produkte nicht von vornherein den schon existierenden Markt, unterwerfen sich aber

grundsätzlich der Intention auf das vollkommen Neue, das willentlich und Regeln gehorchend produziert werden könne, und das schließlich seinen eigenen Markt konstituiert. Der futuristische Protest gegen den vorhandenen Markt findet also selbst in Marktbegriffen statt. Wenn Edoardo Sanguineti das "heroische Moment" vom "zynischen Moment", nämlich die Verweigerung gegenüber dem Markt vom Versuch seiner Beherrschung in den Avantgardebewegungen unterschied, so waren sie im Futurismus immer schon eins.

Traditionellerweise war die ästhetische Sphäre als unbewegte und substantielle gedacht worden, diesem naturhaften Verständnis folgt auch noch Marx. In der Kunstwerken erschien seit Winckelmann die von geschichtlicher Bewegtheit unberührte und unverlierbare Substanz, deren Problem es war, daß sie dennoch erscheinen, d.h. in den geschichtlichen Zusammenhang eintreten mußte. In Kants Ästhetik kann die reflektierende Urteilskraft, also die, die zum wahrgenommenen Einzelfall das allgemeine Gesetz erst sucht, anstatt einfach zu subsumieren, als Einspruch gegen den transzendentalen Produktionsmechanismus verstanden werden. Die "Kritik der Urteilskraft" ließ offen, ob diese reflektierende Urteilskraft als Organ des Individuellen, die dem "Prinzip der Affinität" gehorchend "empirische Gesetze" - und wie dergleichen paradoxe Formulierungen lauten - aufsucht, tatsächlich als Gegenbewegung gegen die Verstandesproduktion auftreten kann, oder sie nur bis ins Individuelle hinein verlängert, eine Reichweite, die dem Verstand aus eigenen Mitteln nicht gegeben war. Dann aber wäre Kants "Kritik der Urteilskraft" keine Ästhetik, sondern Teil seiner Erkenntnistheorie. Wenn umgekehrt die reflektierende Urteilskraft ihr eigenes "Gebiet"⁵ beanspruchen kann, dann scheitert jener großangelegte Vermittlungsversuch zwischen theoretischer und praktischer Vernunft, den Kant mit ihrer Einführung unternimmt. Zwischen diese beiden Pole eingespannt kann das ästhetische Subjekt, gerade dann, wenn es als "Genie" beschrieben wird, nicht als eigenmächtig produzierendes seine Funktion ausüben. Alle

diese Bestimmungen zählen nicht mehr, sobald es sich nicht als vom kantischen Naturmaterial oder vom romantischen homogenen Weltgeist intentionslos bewegte, sondern als dieselben allererst bewegende Instanz vorführt.

Der Vorbehalt gegen gesellschaftliche Produktion findet noch in Kants Formulierung vom "interesselosen Wohlgefallen" seinen Ausdruck. Sie verbietet nicht nur den unmittelbaren Zugriff, mit dem der Verstand sein Material präparierte, sondern für die ästhetische Sphäre Begehren überhaupt. Wo alle gesellschaftliche Produktion den "technisch-praktischen Regeln" des "pathologischen Interesses" gehorcht, kann, so ist implizit aus Kant zu schließen, ästhetische Arbeit nur in der Form des Verzichts auf gesellschaftliche Praxis stattfinden. In diesem Verzicht reserviert Kant die Freiheit der Kunst und neutralisiert sie zugleich. Schön wird für Kant allein das, worauf man verzichtet hat, und andererseits ist das Schöne derjenige Ort, an dem die Freiheit von Bedürfnissen sich aufbewahrt. Indem der Futurismus gegen diese gesellschaftliche Isolation der Kunst revoltiert, sie unmittelbar der gesellschaftlichen Praxis einreicht und die Befriedigung von den Kunstwerken erhofft, gibt er zugleich diese Verschlüsselung der Freiheit vom Verwertungssystem auf. Seine Kunstwerke werden hergestellt wie alle anderen Waren auch, sie haben meßbaren Wert, nämlich im Grad ihrer Originalität⁶, und sind Objekte des Begehrens. Der Futurismus wurde gegründet wie eine Fabrik, und Marinetti schrieb sehr genau die Verfahrensweisen vor, mit denen sie operierte.

In der "Schule" der voravantgardistischen Kunst wurden Gehalte überliefert, die, aus der Vergangenheit kommend, dem Kunstwerk Zukunft garantierten. Die "Bewegung", als die der Futurismus sich begriff, zerstört mit der Tradition zugleich die Dauer des Kunstwerks. Die Erneuerung, die er vorschlägt, wäre an keiner Stelle vollendet, jedes Kunstwerk würde durch das folgende an Originalität überholt und ausgelöscht, auch in dieser Vergänglichkeit nähert es sich der

Ware. Die futuristische Kunst will die Bedürfnisse eines spezifischen historischen Augenblicks befriedigen und stellt darüber hinaus keinerlei substantielle Ansprüche. Jugendlichkeit erscheint ihr als ausreichende Gewähr, auf der Höhe der Zeit zu sein: "I più anziani fra noi", heißt es im Gründungsmanifest, als der einzige Futurist in Wahrheit noch Marinetti allein war, "hanno trent'anni. (...) Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili."⁷ Diese "Antitradition futuriste" - so der Titel eines Manifestes von Apollinaire⁸ - beginnt nicht eine neue Tradition, sondern kann nur im Ephemerem und Vergänglichem, in "absoluter Varietät" (Marinetti) ihren Bewegungsmodus finden. Innerhalb der avantgardistischen Bewegung kann ihre geschichtszerstörende Gewalt nicht zur Setzung einer anderen Geschichte werden, sonst ginge sie wieder in die "Schule" über, und daß der Futurismus sich dann doch als eine Art modernistische Akademie zu etablieren versuchte, war, wie Gian Pietro Lucini schon in den Jahren 1909 - 1913 bemerkte, der Beginn seiner auch im politischen Sinn reaktiven Verfestigung.⁹ Das war den Protagonisten um so undurchschaubarer, als sie sich keineswegs über eine Zurücknahme oder Begrenzung seines avantgardistischen Bewegungscharakters durchsetzte, sondern im Gegenteil über dessen Hypostase. Einer "absoluten Varietät", die nur sich selbst kennt, fehlte der Widerhalt, um als Bewegung sich noch wahrzunehmen. Gerade der radikale Avantgardismus Marinettis geht in neue Statik über und wenn die futuristische "Arte meccanica" ab 1916 als "neue Klassik" sich vorführte, so gerät sie auf dem Gegenpol jeder Verbindlichkeit mindestens ebenso essentialistisch wie die Substanzenmetaphysik zuvor. Nur daß diese neue statische Essenz nun allein in äußerster und undurchschaubarer Flüchtigkeit bestünde und nicht einmal mehr ein Spannungsverhältnis zwischen der Erscheinung und dem, was in ihr erscheint, zuließe.

Obwohl die futuristische Avantgarde in jeder Hinsicht die Gegenposition zur traditionellen Kunsttheorie bezieht,

behauptet sie für ihre absolute Neuheit dennoch ästhetische Verbindlichkeit, wobei es hier weder darauf ankommt, ihr diesen Anspruch streitig zu machen, noch zu bestätigen. Die Doppelbewegung des Futurismus ist also, sich zugleich an die Spitze der historischen Entwicklung zu stellen, und sich von ihr abzuheben. Die futuristische sei zwar die verbindliche Kunst der Moderne, zugleich jedoch im Rückgriff auf die Ursprünge der Kunst das Modell eines befreiten Lebens. Daraus entsteht Marinettis Konzeption einer perfekt organisierten und totalitären Vergnügungsindustrie in "Al di là del Comunismo" (1920), die, wie Siegfried Kracauer in der Berliner Angestelltenkultur der dreißiger Jahre entdeckte, das dikatorische Potential in den "Pläsiertkasernen" zugleich ästhetisch verdecken und politisch durchsetzen. Die Entleerung ist der Tribut, den die futuristische Kunst für ihre Behauptung, Formulierung und Befriedigung von Bedürfnissen in einem zu sein, zu entrichten hat.

Weil die Abspaltung des ästhetischen vom gesellschaftlichen Produktionszusammenhang dem Futurismus als willkürlich erscheint, wird ihre Durchbrechung selber zum Willensproblem, hier hat der eigentümliche Titanismus Marinettis, der sich nun nicht mehr aus dem Opferstatus begründet, seinen Ursprung.¹⁰ Von Rimbaud bis zum Surrealismus beschränkten sich die Veranstaltungen des Künstlers auf die Ausschaltung von Willen und Bewußtsein oder auf Versuche, ihnen zuvorzukommen, und noch als Tristan Tzara vorschlug, ausgeschnittene Wörter blind aus einem Hut zu ziehen und aneinanderzuhängen, war die Originalität des Produktes keineswegs die des Artisten, sondern unabhängig von ihm und gegen ihn von einem Zufall abhängig, der zugleich als höheres Gesetz erschien.¹¹ Das versucht der Futurismus bewußt zu arrangieren und formuliert sehr präzise Regeln, wie der gewollte Effekt des Überraschenden und Wunderbaren zu erzielen sei. Die Anweisungen in Bretons Manifesten des Surrealismus dagegen beschränken sich auf die Vorbereitungen zum Schreibakt, wobei dann die Frage, ob es sich noch um Kunst handle, keine Rolle

mehr spielt. Bretons Kritik an Joyce' "Work in Progress" (später "Finnegans Wake") war, er versuche die vom Surrealismus entwickelten Schreibtechniken in ein Kunstwerk zurückzuführen. Die Intention auf das Überraschende und Unrationalisierbare erweist sich bei Joyce und Marinetti auf ganz verschiedene Weise als der Versuch, die Verbindlichkeit von Kunst mit außerkünstlerischen Mitteln zu retten, ein Transformationsprozeß, der ihnen, so Bretons Kritik, ihren schockartigen Aufklärungswert nimmt. Für Marinetti, nicht für Joyce, könnte man auch umgekehrt formulieren, die ästhetische Neuheit beansprucht bei ihm, jederzeit auch wieder in außerästhetische, politische Aktion zurückgeführt werden zu können.

Wenn die Intention auf das vollkommen Neue, das keine Verbindung mit der Vergangenheit eingehen, geschweige denn vor ihr sich legitimieren dürfe, alle anderen, nicht zuletzt den Ausdrucksgehalt des Kunstwerks, unter sich begräbt, dann können auch die Anweisungen, die Marinetti seinen Anhängern erteilt, sich nicht mehr als Kunstmittel begründen, was hieße, den gewollten Bruch mit der Tradition wieder zu vermitteln. Normativ ist nicht mehr eine bestimmte, aus dem einen oder anderen Grund notwendig gewordene Erneuerung, sondern die "audacia" - eine von Marinettis Lieblingsvokabeln - des Überspringens von Begründungszwängen. So lautet Marinettis Rat an den futuristischen Musiker Balilla Pratella, als dieser daran ging, ein Manifest zur futuristischen Musik aufzusetzen: "Non dimenticare di essere ultra-audace, anche pazzo, se vuoi. (...) Siamo sempre, tutti, troppo saggi."¹² Avantgardismus und Tollkühnheit werden hier synonym, oder umgekehrt erscheint jede Überlegung nur noch als Skrupel, als Vorbehalt, der die Erneuerung weniger steuert, als verhindert. Der Futurismus überspringt als "innovatore intransigentissimo" mit der stagnierenden Tradition zugleich diejenige Reflexion, die legitim aus ihr herausführen könnte. Das bloß als solches gewollte "Neue" erwächst hier nicht mehr geschichtlicher Vernunft, sondern

tilgt sie im bewußt gezüchteten "Wahnsinn", dem der Artist nun nicht mehr zum Opfer fällt, der vielmehr selbst noch zum Instrument der eigenen Originalität wird. Schon damit wird deutlich, daß das futuristische, vollkommen entleerete "Neue" nicht einmal mehr als solches sich begreifen und einsichtig machen kann, es ist nicht die Erneuerung von etwas anderem, das der Erneuerung bedürfte, sondern die auf sich selbst gestellte Gebärde.

Um den Begriff des Neuen sind die Theorien der Avantgarde zentriert. "Quello che caratterizza l'arte d'avanguardia", faßt Renato Poggioli zusammen, "è ... il mito del nuovo."¹³ Zuvor war das Kunstwerk durch Praxisverzicht und durch Verzicht auf Besitz Versöhnung in der Vergangenheitsform gewesen; seine Betrachtung, erinnert Hegel, ist "liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier un unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben zu endlichen Bedürfnissen und Absichten, so daß auch das Objekt als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Dingen bekämpft und überwunden."¹⁴ In der futuristischen Avantgarde verzeichnet sich das für Hegel noch undenkbbare Paradox, daß zwar das ästhetische Produktionssubjekt sich nicht unmittelbar mit dem gesellschaftlichen in eins setzt, und dennoch seine Produktivität nicht aus der Freiheit der Objekte bezieht. "Ricostruzione futurista del universo" war der Titel eines Manifestes von Balla und Depero von 1915, hier stellt sich erstmals die Frage nach dem Verhältnis dieser "Rekonstruktion" zur materiellen Produktion von Gütern, der die Kunst, solange ihre Freiheit im Verzicht bestand, ausweichen konnte. Hier wird erstmals zum Problem, ob die ästhetische Produktion, angezeigt schon durch Vokabeln wie "Montage", der gesellschaftlichen einen anderen Produktionsmodus entgegenstellt, oder, das wäre der Fall des Futurismus, sich ihm einfach voraus weiß.

In der ästhetischen Theorie Adornos, die als Selbstreflexion der historischen Avantgardebewegungen, auf sie spielen die ersten Sätze des Buches an, den Begriff des Neuen

in den Mittelpunkt stellt, erscheint Kunst schon deshalb als Reservat einer neuen Praxis, weil nur in ihr sich radikale Revolutionen vollzogen haben. Das Neue, das traditionszerstörend mit der modernen Kunst einbricht, vollstreckt einerseits das historische Recht über die traditionelle Form als "ästhetisches Äquivalent von Herrschaft"¹⁵, muß jedoch andererseits im Bereich der ästhetischen Negation verbleiben, die ästhetische Revolution ist noch nicht ihre Erfüllung. Kunst ist zwar "Zauber", aber "emanzipiert von dem Anspruch, wirklich zu sein."¹⁶ Historisch legitim ist das ästhetisch Neue allein im polemischen Verhältnis zur Tradition, nicht schon als Vorgriff auf eine neue Geschichte, und indem Adorno im "radikal verdunkelten Kunstwerk" die Möglichkeit von Veränderung aufbewahrt wissen will, zieht er schon die Konsequenz aus dem Scheitern der avantgardistischen Revolutionsunternehmen. Daß dieses Scheitern nicht allein historisch widrigen Umständen, sondern einem Widerspruch im avantgardistischen Revolutionsbegriff selbst geschuldet ist, soll im Folgenden anhand des Futurismus, der einzigen Avantgardebewegung Italiens, dargestellt werden.

Der "Rätselcharakter" moderner Kunst rührt nach Adorno daher, daß sie sich die Neuheit, die sonst das Markenzeichen ist, unter dem Konsumgüter verkauft werden, "ästhetisch appropriiert". Dafür steht im Rückgriff auf die Interpretation Benjamins die Dichtung Baudelaires als Modell: "Nur dadurch gelangt sie über den heteronomen Markt hinaus, daß sie seine imagerie ihrer Autonomie zubringt."¹⁷ Diese "Mimesis ans Verhärtete und Entfemdete" löscht Bedeutungen im Kunstwerk bedeutungsvoll aus und wird so zum Index des historischen Zustands. Für den Futurismus dagegen wird die "ewige Wiederkehr des Neuen" in der kapitalistischen Produktion nicht sowohl zum Motiv der Verdunklung, als zum Bewegungsgesetz. Imitation vertritt ihm die Mimesis. Gegenüber seiner sozusagen wieder verflüssigten Verdinglichung, der Bedeutungen nur als "Käfig" (Marinetti) erscheinen, aus dem zu entkommen sei, müssen Bedeutungsanalysen versagen. Das vollkommen entleerte

Neue ist auch exegetisch nicht mehr einzuholen. Selbstverständlich hatte auch der Futurismus seine thematischen und formellen Vorläufer gehabt; sein Maschinenkult etwa bei Mario Morasso oder Huysmans, seine Renaturalisierung der Großstadt bei Baudelaire oder Verhaeren, seine Technik der "Parolibere" bei Mallarmé, das darf jedoch nicht über den radikalen Bruch hinwegtäuschen, den die Gründung des Futurismus bedeutete, und der nach wie vor zu erklären bleibt. Mit Formeln, die ihn als "motorizzazione del decadentismo"¹⁸ wieder in die geschichtliche Kontinuität einreihen, ist über seine Revolutionspose noch wenig gesagt. "La victoire des mots en liberté", schreibt Marinetti über seine "Parolibere", "tranche nettement en deux l'histoire de la poésie humaine, depuis Homère jusqu'au dernier souffle lyrique de la terre. Les hommes ont jusqu'ici ou moins chanté tous comme Homère avec une succession narrative et un catalogue d'idées, faits, sentiments, sensations, images. C'est pourquoi on peut affirmer qu'il n'existe aucune différence réelle entre les vers d'Homère et ceux de Gabriele D'Annunzio ou de Verhaeren."¹⁹ Gegenüber dem futuristischen Epochébewußtsein erscheinen geschichtliche Differenzen, wie die zwischen Homer und D'Annunzio, als unwesentlich. Das ist als Gestus zunächst einmal beim Wort zu nehmen, zu untersuchen, und nicht durch die Herleitung futuristischer Themen aus der Tradition zu verdecken. Kunsthistorische Arbeiten, die sich entweder auf seine Herkunft aus der Dekadenz (Binni) oder aus dem Mannerismus (Bacchelli) versteifen, oder umgekehrt, wie es in neueren Studien meist zugunsten der Neoavantgarde der Fall ist, sich seinem Revolutionsgestus in irgendeiner Weise verpflichtet fühlen (Bartolucci, Fagiolo Dell'Arco, Crispolti, Verdone, De Maria, Lista u.a.), verfehlen regelmäßig das Verständnis dieses Epochébewußtseins.

Die Darstellung der politischen Verflechtungen des Futurismus mit dem Nationalismus zunächst, später mit dem Interventionismus und Faschismus, kann in dieser Hinsicht weiter-

führen. Sie könnte eine Typologie der hier intendierten Revolution entwickeln, ohne die einzelnen ästhetischen Manifestationen des Futurismus durchdringen zu müssen, was sich entweder als unmöglich herausstellt, oder als der Mühe nicht wert. Die Forderung nach dem Neuen bloß als Neues stellt durch die futuristischen Schriften hindurch als ermüdende Wiederholung sich heraus, nichts stumpft mehr ab als das immergleiche futuristische "Wunderbare". Der Futurismus ist zunächst nicht an den traditionellen Maßstäben der Kunst, die er zerstören wollte, zu messen; wenn er sich mit Marinetti vor allem als "stile di vita" definierte, so ist er als solcher, also im historischen und politischen Kontext, zu betrachten.

"Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit", schreibt Rüdiger Bubner, "läßt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen. Kohärenz und Selbständigkeit des Werkes werden bewußt in Frage gestellt oder gar planmäßig zerstört."²⁰ Dafür wäre der Futurismus ein deutlicher Beleg. Über diese formale Charakteristik hinaus gibt er aber dennoch Kohärenz nicht vollständig auf, nur sucht er sie im "Leben" und in der politischen Aktion, deren Kohärenz gerade darin bestehe, daß sie nicht mehr von einer stringenten Reflexion geleitet werden. Die futuristische Polemik gegen Benedetto Croce, dem Musterbeispiel des "professoruncolo occhialuto tedescofilo", lief darauf hinaus, dessen theoretische Systematik habe praktischen Defaitismus zum notwendigen Komplement, während die Futuristen es verschmähten, über die Stimmung des Augenblicks hinaus, ihre Handlungen zu reflektieren.

Dennoch sind die Kunstwerke nicht außer Acht zu lassen, aber sie verlieren den Status von Keimzellen kohärenten Denkens. Die Analyse bewegt sich damit auf methodisch ungesichertem Boden. Weder fangen die Methoden der Kunstexegese noch die einer bloß politischen Wirkungsgeschichte, die etwa auf die persönlichen Beziehungen zwischen Marinetti und Mussolini, oder zwischen Papini und Corradini, sich

beschränkte. Was in letzterer Perspektive als nie hinterfragtes Bündnis erschiene, stellt sich bei der Lektüre der Kunstwerke als nur zufällige und momentane Koinzidenz heraus. Weder die Referierung der in der Kunstentwicklung revolutionären ästhetischen "Erfindungen", noch die ihrer politischen Einbindung könnte den futuristischen Gestus auflösen. In keiner dieser beiden Richtungen käme man über die von den Sekundärliteratur festgeschriebenen Interpretationen eines ästhetisch "linken" und politisch "rechten" Futurismus hinaus.

Zunächst ist festzuhalten, daß die Kunstentwicklung der Avantgarde, die der Futurismus in weitem Maß vorschrieb, die Möglichkeiten der Theorie grundsätzlich übersteigt. Peter Bürgers "Theorie der Avantgarde" versucht, diese Not in eine Chance zu verwandeln. Wenn er die Avantgarde als "Selbstkritik der Institution Kunst" begreift, in deren Prozeß Kunstmittel als solche erkannt und eingesetzt werden, dann werden sie damit der Formanalyse in demselben Maß zugänglich, wie andererseits der Inhalt verkümmert. "Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit. Die damit einsetzende Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst ermöglicht das objektive Verständnis der vergangenen Entwicklungsphasen."²¹ Das kann nur dann gelten, wenn die Praxis, der Kunst

unter Absage an ihre Autonomie sich integriert, von der gesellschaftlich vorfindlichen nach wie vor unterschieden ist. Bürger konstruiert das quasi-dialektische Schema, wonach die Dekadenz von jeglicher Praxis sich abgespalten habe, und die Avantgarde keineswegs diesen Schritt einfach widerrufe, sondern auf seiner Grundlage eine neue inauguriere. Bürger hat dabei offenbar Benjamins These aus dem Kunstverkaufsatz im Sinn, derzufolge die Fundierung der Kunst durch das Ritual in der Weise durch die Politik abgelöst worden sei, daß die Integration von Realitätsbruchstücken ins ästhetische Material, die ihnen die Aura des Authentischen nehme und dem zerstreuten Blick des Betrachters erschließe, zugleich wieder auf gesellschaftliche Praxis verweise. In

Bürgers Formulierung der Avantgarde als Selbstkritik ästhetischer Autonomie wird jedoch das historische Verständnis der Avantgarde eher abgeblockt als erschlossen, denn es verschwindet bei ihm die Intention Benjamins, die seine Faszination durch die Avantgarde erst ausmachte, nämlich die auf die Unmittelbarkeit und Unrationalisierbarkeit der Revolution, die ihre Energien aus der in den "Dingen" aufbewahrten Geschichte bezieht. Benjamin schrieb über den Surrealismus: "Er stieß zuerst auf die revolutionären Energien, die im Veralteten erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen, auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren ... Wie diese Dinge zur Revolution stehen - niemand kann einen genaueren Begriff davon haben, als diese Autoren. Wie ... die versklavten und versklavenden Dinge in revolutionären Nihilismus umschlagen, das hat vor diesen Sehern und Zeichendeutern noch niemand gewahrt."²²

Das war der Punkt, an dem der "revolutionäre Nihilismus" nicht mehr subjektive Setzung des Dichtes wäre, auf den Benjamins Interpretation zutrieb, der jedoch bei Bürger nicht einmal mehr Erwähnung findet. "Es ist kennzeichnend für die um Wissenschaftlichkeit bemühte Außensicht eines Großteils der Benjamin-Interpreten", schreibt Ansgar Hillach in seiner Erwiderung auf Bürger, "daß sie dessen Einsichten, um sie in pragmatische Paßform zu bringen, die auf Praxis zielende Spitze abbrechen."²³ Benjamin hielt sich nirgends damit auf, Strukturmerkmale der avantgardistischen Produktionen herauszupräparieren, aber ex negativo gewinnen ihr "Wortsalat und aller nur erdenkliche Abfall der Sprache" (Benjamin) Bedeutung als schockartige Anweisung auf Praxis. Peter Bürgers "Theorie der Avantgarde" gelingt es weder, die avantgardistischen Werke wirklich zu entschlüsseln, wozu er verständlicherweise nicht einmal einen ernsthaften Anlauf unternimmt, noch vermag er den Grund dieser Verschlüsselung anzugeben. Die Interpretation der rätselhaft scheinenden Sätze kann den Schock, den sie verursachen, nicht auflö-

sen oder rückgängig machen, wie es die Absicht der von Bürger vorgeschlagenen Theorie wäre. Statt dessen kann sie den avantgardistischen Traditionsabbruch und ihr Epochébewußtsein selbst zum Thema machen, sie wäre damit von vornherein auf die Politik verwiesen.

Gegenüber dem Futurismus erweist sich Bürgers Begriff der Avantgarde als Selbstkritik der Institution Kunst vollends ohnmächtig. Darin wäre ein wie immer auch polemisches Verhältnis zur Tradition noch enthalten, seine Werke aber haben sich so schlackenlos von ihr abgetrennt, daß sie nicht einmal mehr als Negation der Kunst lesbar sind. Der Futurismus hält einerseits, Bürgers Definition entgegen, am Begriff des authentischen Kunstwerks fest, andererseits steht er in keinerlei kritischem Verhältnis mehr zur Tradition. Nicht zufällig war "Hygiene" eine seiner Hauptparolen, die dann der Krieg und der Faschismus durchführten. Auch Benjamins Hoffnung, die Verdinglichung der Kunstwerke mache sie der Aneignung verfügbar, wird durch den Futurismus nicht bestätigt. Er überträgt die "Aura" authentischer Kunst auf seine neue, auf die Technik, den Krieg und auf die Massenspektakel, ohne sie an irgendeiner Stelle aufzulösen. Zwar tilgt die futuristische Kunst Distanzen, durch die Benjamin die Aura bestimmt - am deutlichsten in Marinettis "Tattilismo" von 1921 - , aber nicht, um sich dem Zugriff des Betrachters zu öffnen, sondern um ihm kein Entkommen aus der Kunstveranstaltung zu gestatten. Der Futurismus ist nicht nur "la comunicazione della negazione della comunicazione esistente" (Gianni Scalia), sondern will selbst schon die neue Kunst der neuen Epoche, weniger Revolutionsmoment als Überspringung desselben sein. Renato Poggioli, der die Avantgarde als "cultura della negazione" von der Negation der Kultur durch die Kulturindustrie abhebt, hat gegenüber dem Futurismus ebenso Unrecht, obwohl gerade seiner Arbeit das Verdienst zukommt, in ihm das Modell des Avantgardismus erkannt zu haben. Der Futurismus begreift sich als der vollendete Ausdruck der neuen, postrevolutionären "technischen Zivilisation" (Marinetti) und wird so wirklich zur

Negation der Kultur. Marinettis Forderung aus dem Gründungsmanifest, "bisogna sputare ogni giorno sull'altare dell'Arte", macht diese Negation zugleich zum Programm und wird als Grundstein einer neuen kanonischen Ästhetik vorgetragen. Der Umschwung von der polemischen zur affirmativen Phase des Futurismus - die Unzulänglichkeit dieser Unterscheidung wird sich später ergeben - fällt mit dem Übergang vom "Primo"- zum "Secondo Futurismo" zusammen, wobei als Trennungslinie zunächst grob der Erste Weltkrieg angesetzt werden kann. Die Vertreter des "Secondo Futurismo" führten sich als Künstler vor, für die sich der destruktive Rausch und der "Pantoklasmus" (Mario Isnenghi) des ursprünglichen Futurismus endgültig in konstruktivistische Vernunft geläutert habe. Ihre "Arte meccanica" begreift sich als die einzig mögliche "Arte sacra" und die hergestellten konstruktivistischen Objekte seien folglich "Idoli meccanici", oder die Maschinen selbst schon, ohne Zutun des Künstlers, "Idoli negri meccanizzati".²⁴ Laura Mancinelli trifft die für die Avantgarde zweifellos richtige Feststellung: "Ogni avanguardia contiene in sé il seme di una rivoluzione, ma nessuna avanguardia è mai stata una vera rivoluzione."²⁵ Der Futurismus meinte, diese Revolution nicht mehr zu benötigen, weil er sie im Bewegungsgesetz von Krieg und Technik schon vorfand. Marinettis Formel aus dem Gründungsmanifest, ein Sportauto sei schöner als die Venus von Samothrakia, abgesehen davon, daß sie fast wörtlich von Mario Morasso übernommen ist, läßt den Begriff des Schönen, der sich für die genrehafte Kunstbetrachtung seiner Zeit gerade in dieser Statue kristallisiert hatte, unangetastet und wechselt nur seine Bezugspunkte aus. Das Revolutionsprinzip, das jede Avantgarde in sich enthielt, wurde vom Futurismus im Einverständnis mit der gesellschaftlichen Entwicklung in Krieg und Technik lokalisiert und damit zugleich in einen Fortschrittsbegriff überführt; einen diskontinuierlichen und katastrophischen Fortschritt allerdings, dessen Vernichtungsmacht ihm von der revolutionären Destruktion ununterscheidbar wurde. Der Futurismus unternimmt es nur, diesen Fort-

schritt in seiner brutalen Version zu verlangen, und also der Illusion zu entkleiden, er könne einst aus Arbeit und Zwang herausführen. Die futuristischen Werke stehen nicht für etwas ein, was noch nicht da war, oder was verloren ist, was sie jedenfalls nicht selber sind, sie beziehen sich auf nichts Außerästhetisches mehr und verlassen doch zugleich den ästhetischen Schein. Wenn sie den ideologischen Schleier, der die Brutalität des Fortschritts bisher verhüllte, zu zerreißen suchen - das wäre ihr scheinbar revolutionärer Gestus -, so nur, um sich sofort für diese Brutalität selber zu begeistern, und nicht um eine Verwirklichung des Fortschritts gegenüber dem falschen einzuklagen. Marinettis Feststellung z.B., politische Partizipation sei illusionär und verhülle nur die wirkliche Herrschaft, wird nicht zum Argument ihrer Verwirklichung, sondern zu dem für ihre völlige Abschaffung zugunsten einer technokratischen Diktatur, die das demokratische Gewand entbehren könne.

Von vornherein wußte sich der futuristische "gesto distruttore del libertario" (Gründungsmanifest) mit politischer Disziplinierung einig. Die Befreiung der "libertà creatrice" befreit in Wahrheit nichts, ihre "absolute Varietät" ist mit Statik und uniformem Zwang identisch. So schrieb Marinetti in der Zeit des "Secondo Futurismo" (1932): "Oggi il Fascismo vincitore esige un'assolute disciplina politica mentre il Futurismo vincitore esige un'infinita libertà creatrice; ciò forma un complementarismo armonioso."²⁶ Diese Komplementarität wird ermöglicht durch die Adjektive 'absolut' und 'unendlich'. Eine unendliche künstlerische Freiheit kann nur in Verantwortungslosigkeit und Entleerung bestehen, die sich als Ideologie jeglicher Herrschaft anbieten. Als Indiz, daß es sich schon mit dem "Primo Futurismo" in Wahrheit nicht viel anders verhielt, sei hier nur eine Passage aus Boccionis Buch "Pittura scultara futuriste" von 1914 angeführt: "I piani, i volumi, le linee degli

oggetti diventanodelle individualità libere, ma simultaneamente legate e obbedienti alla disciplina unitaria dell'opera d'arte. Non diversamente avviene nella moderna concezione della vita sociale in cui, contrariamente alle vecchie teorie libertarie, la libertà individuale aumenta e circola liberamente nella aumentata compattezza unitaria nazionale."²⁷ Es wäre hier ununterscheidbar, ob die neue Einheit sowohl des Kunstwerks wie des Staates aus der "freien Zirkulation" der Objekte hervorgeht, oder ob sie der prästabilisierte Rahmen ist, der ihre Freiheit erst definiert. In jedem Fall aber wird die "Befreiung der Objekte" nur vorgetragen, um gleichzeitig die "kompakte Einheit" von Staat und Kunstwerk zu retten. Marinetti brauchte später diese Simultaneität nur noch nach ihrer einen Seite hin aufzulösen. Das bewußt verantwortungslose ästhetische Spiel, als das Fausto Curi²⁸ und Guido Guglielmi²⁹ den Futurismus beschreiben, weiß sich, gerade weil die Freiheit grenzenlos sein soll, also keine bestimmten Einspruchsargumente mehr enthält, mit realer Unterwerfung einig.³⁰ Das absolut gesetzte Ephemere wird zu ihrer Maske; so vereinigen sich radikale Revolution und Anpassung.

Die im spannungslosen Verhältnis zur Gesellschaft sich bewegende Kunst kann ihre Stellung nur noch als politische beschreiben. Die radikale Autonomieerklärung der futuristischen Kunst, eine Autonomie, die von nichts mehr sich abstößt, führt in die gesellschaftliche Funktionalisierung der Kunst zurück. Sofern sie das gesellschaftliche Fortschrittsprinzip verkörpere, gewinne sie auch das Recht, ihm den Weg vorzuzeichnen. So gelangt Marinetti zu seinem Staatsentwurf der "Artecrazia", der außer der Diktatur nichts mit der im Vergleich harmlos erscheinenden traditionellen Erziehungsdiktatur gemein hat, deren Herrscher nun nicht mehr der Gelehrte oder Philosoph, sondern der vollendet skrupellose Veranstalter von Massenspektakeln wäre, und der daher auch nicht mehr auf ein bestimmtes Ziel zuarbeitete, sondern endlich unter seiner diktatorischen Fuchtel der gesellschaftlichen Anarchie freien Lauf ließe. Im Faschismus hat Marinetti

dann die Verwirklichung seines "Minimalprogramms" begrüßt. Die Frage, ob der Faschismus sich mit seiner futuristischen Interpretation deckt, kann hier noch offen bleiben.

Bei der Lektüre der futuristischen Werke ist in Erinnerung zu behalten, daß nichts in ihnen den Status bloßer Metaphern und Bilder hat, sondern alles wörtlich gemeint ist. Gegenüber ihrer Verleugung von Bedeutungen kann nicht die Entschuldigung gelten, es seien "nur" Metaphern. Die Maschine war ihm nicht Stellvertreter einer zukünftig zu entwickelnden Rationalität, der Krieg nicht Stellvertreter eines zukünftigen Entkommens aus der Monotonie des Alltags, sondern mit aller Brutalität verlangte Marinetti den Einsatz der Chirurgie zur "Mechanisierung des Menschen"³¹, und der Krieg mit seiner "vita di cow-boy"³² ist selbst schon Verwirklichung des futuristischen Ausbruchs. Seit dem libyschen Krieg von 1911 ist in Europa keiner mehr geführt worden, einschließlich des spanischen Bürgerkriegs z.B., an dem Marinetti nicht teilgenommen, und in dem er als sein literarischer Söldner nicht die "einzige Hygiene der Welt" erblickt hätte.³³ Schließlich wird auch die völlige Zerstörung, die Katastrophe, deren Bild sich mit dem von Reinigung und Revolte vermischt, in sämtlichen Texten Marinettis heraufbeschworen. Die Anrufung der Katastrophe begleitet den futuristischen Vitalismus, der Todesaugenblick gilt als Garantie, tatsächlich gelebt zu haben und als höchste Hygiene in einem. Gian Pietro Lucini hat diesen Umschlag, in dem das eigene Leben immer schon in der Retrospektive erscheint, schon im Gründungsjahr den Futuristen entgegengehalten: "Voi vi siete giudicati da voi stessi; altro che Futurismo! Colla vostra frenesia di vivere sarete già morti."³⁴ Auch der futuristische Kult der Jugend kann nicht als Symbol irgendeiner Erneuerung aufgefaßt werden. Ebenso wie Jugend im Gründungsmanifest als Gewähr von Originalität erscheint, soll im Staat der "Artecrazia" das höchste Exekutivorgan, das "Eccitatorio", aus unter Dreißigjährigen sich zusammensetzen.

Entgegen Bürgers Ansicht können formanalytische Kategorien gegenüber dem nicht-metaphorischen Kunstwerk nicht verfangen. Statt dessen tritt die politische Interpretation in ihr Recht ein, sie führt weniger in die Theorie, die im Futurismus vergeblich gesucht würde, als in die Geschichtsschreibung. Aufgrund der futuristischen Prämisse kann es in ihm keine Theorie der Avantgarde abgelöst von ihren konkreten Aktionen geben, die Aufzeichnung ihrer verschiedenen politischen Bündnisse füllt daher auch den Platz der Theorie. Ansonsten hat das Urteil von Rüdiger Bubner Recht behalten: "Die radikale Selbstbefreiung der künstlerischen Produktion aus dem herkömmlichen ontologischen Gehege und die planmäßige Überwindung eines jeden Kanons hat die Möglichkeiten der Theorie hoffnungslos hinter sich gelassen."³⁵ Wenn Marinetti schreibt, "l'arte è un bisogno di distruggersi"³⁶, kann theoretische Vernunft nicht hoffen, ihm dorthin zu folgen. Aber sie kann den historischen Standort dieser "folia del Divenire" näher bestimmen, indem sie ihre politische Wirksamkeit darstellt. Form muß Sinn supponieren, wo beide fehlen, ist ästhetische Theorie fehl am Platz. Theorie hat, im Gegensatz zu Marinetti, nur Begriffe zur Verfügung, wo Worte dagegen als materielle Bestandteile montiert werden, vermag sie nichts mehr zu entschlüsseln.

Diesen Umstand versucht die ästhetische Theorie Adornos zu ihrem Ausgangspunkt zu machen: "Die Dunkelheit des Absurden ist das alte Dunkle am Neuen. Sie ist selber zu interpretieren, nicht durch Helligkeit des Sinns zu substituieren."³⁷ Die bedeutungsvolle Auslöschung von Sinn, die als ausgesparte Leerstelle eines Protests Interpretation verlangt, registriert den Verfall der Formulierungsmöglichkeiten von Bedeutungen in der wesentlich antitraditionalistischen bürgerlichen Gesellschaft. Von hier aus nimmt Adornos paradigmatisch sich verstehende Interpretation von Becketts "Endspiel" ihren Ausgang. "Es verstehen kann nichts anderes heißen, als ... konkret den Sinnzusammenhang dessen nachzukonstruieren, daß es keinen hat."³⁸ Die Geschichtsphilosophie des Neuen wäre hier selbst schon Interpretation

des Kunstwerks, ohne daß noch seine Botschaft herausgefiltert werden müßte. Damit wird allerdings von Adorno die Bedeutung der Krise, die in Becketts Spiel zu Wort komme, auf die Tatsache der Krise selbst reduziert. "Adorno tende a risolvere i problemi", bemerkt Aldo Tagliaferri, "nella impossibilità a priori di risolverli."³⁹ Gegenüber der Resistenz Becketts mag das Verfahren Adornos gerechtfertigt sein, denn er verweigert sich nicht nur dem Schein von Sinn, sondern ebenso dem von unreflektierter Spontaneität, seinem Komplement. Die Auslöschung von Sinn ist hier selber noch im höchsten Grad artifiziell, diese Kohärenz des Kunstwerks ermöglicht ihre Rekonstruktion. Die Konstitution von Sinnlosigkeit beruht noch auf Spuren von Sinn. "Die Irrationalität der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Spätphase ist widerspenstig dagegen, sich begreifen zu lassen; das waren noch gute Zeiten, als eine Kritik der politischen Ökonomie geschrieben werden konnte, die sie bei ihrer eigenen ratio nahm. Denn sie hat diese mittlerweile zum alten Eisen geworfen und virtuell durch unmittelbare Verfügung ersetzt. Das deutende Wort bleibt deshalb unvermeidlich hinter Beckett zurück. (...) Fast könnte man es zum Kriterium einer fälligen Philosophie machen, ob sie dem gewachsen sich zeigt."⁴⁰

Die Sinnlosigkeit futuristischer Texte ist anderer Art und radikaler. Sie geben mit der Kohärenz des Textes überhaupt jeden Unterschied zur Empirie auf. Sie integrieren sich aktionistisch dem "slancio vitale" - der futuristischen Version von Bergsons élan vitale - und ihre Lektüre soll jenseits aller rationalen Überlegungen im Leser genau die Emotionen erwecken, die der Schreibende angeblich unmittelbar aufs Papier projezierte.⁴¹ Als Bestandteile, Auslöser und Stellvertreter der Aktion werden sie ästhetisch bedeutungslos. Das Resultat dieser unmittelbaren Identität ist die angestrengte Suche nach so albernem, aber Aktion versprechenden und zugleich vertretenden Slogans wie "Marciare non marcire", den später der Faschismus übernahm, oder "Chi va piano fa passo vano", "Bimba bomba bella bomba" usw., die

allein als offenkundiger Unfug der Theorie sich entziehen.⁴² Gerade das Herbeigezerrte und Formelhafte seiner Metaphern gilt Marinetti als Echtheitszeichen der in ihnen über die ästhetische Form hinausschießenden Emotion. Notwendig gerät er damit entweder in die unfreiwillige Komik oder in den Schwulst. "Il mio treno scivolava sul grasso Egitto", heißt es in Marinettis Erinnerungsbuch "Il fascino dell'Egitto" von 1933, "Piatto. Verde. I villaggi nerastri e bigi di fango bovina paglia sterco di cammello al sole ne sono le croste e le crescenze. I bufali tenebrosi ne sono i foruncoli."⁴³ Es wäre vergeblich, solchen Passagen eine Analyse widmen zu wollen. Wie Überladenheit und Schwulst bei Marinetti notwendig als Neutralisierungsprodukt des dynamischen Gestus zustandekommen, wird später noch darzustellen sein.

Die futuristische Literatur erschöpft sich in der Suche nach "schlagenden", nämlich die Reflexion und Emotionshemmungen durchschlagenden Slogans. Indem sie Rationalität und Kohärenz des Kunstwerks zerstört, kommt ihr zugleich jede Entwicklung von Gedanken, jeder Konflikt, der Verarbeitung verlangte, abhanden. Der Einfall des Neuen, isoliert von seiner Herkunft, Bedeutung und Entwicklung, reduziert sich auf die mehr oder minder kindische Pointe; so z.B. wenn ein Mann in einer Theatersynthese Marinettis sich zu entscheiden hat, sich in ein Messer oder einer Frau in die Arme zu stürzen, und sich mit dem Ruf für das Messer entscheidet: "Besser ein schneller Tod als dreißig Jahre Agonie."⁴⁴ So führt gerade diese "intransigenteste" Autonomie der Kunst in den bloßen Spaß zurück. Aber die Verarbeitung des Einfalls, die ihm über die aggressive Pointe hinaus Bedeutung verleihen könnte, implizierte diejenige zeitliche Kontinuität und Entwicklung, aus denen der Futurismus ausbrechen will. Sein Theater sei rein und autonom, erklärt Marinetti im entsprechenden Manifest, sofern es auf Darstellung und Verhandlung verzichtet: "La sintesi teatrale futurista non sarà sottomessa alla logica,

... sarà autonoma, non somiglierà che a sé stessa."⁴⁵ Diese Autonomie muß von Augenblick zu Augenblick immer neu improvisiert werden, sonst hätte sie Elemente einzuschließen, die nicht absolut neu wären: "Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata ... e non preparata lungamente."⁴⁶ Diese Maxime gilt ebenso für die futuristische Politik.

Wie sehr damit Kunst in Marktbegriffe überführt ist, wird deutlich, wenn in Corradinis und Settimellis Manifest "Pesi, misure e prezzi del genio artistico" die absolute Neuheit der Improvisation als Seltenheit ihres Einfalls meßbar wird. Diese Seltenheit ist sein Marktwert: "La rarità necessaria di una creazione è in proporzione diretta con la quantità di energia occorsa a produrla."⁴⁷ Was nicht dieser Einfall selbst ist, ist demnach wertlos. So kommen die futuristischen Theatersynthesen zustande, also Minuten- oder Sekundenstücke, die vom traditionellen Drama nur den sogenannten Höhepunkt präsentieren, ohne angeben zu können, wovon es der Höhepunkt sei. Eine Darstellung von Realität zu versuchen, sei dagegen, so Marinetti, langweilig und "dumm": È stupido voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati."⁴⁸ Daß Realität gegen Begreifbarkeit und Darstellbarkeit sich sperre, wird dem Futurismus zum Grund, auch noch den Versuch zu diffamieren. Im Gegenteil sei ihr bei der "Chaotisierung" noch nachzuhelfen. Auf die "Böen von Realitätsfragmenten" reagiert die futuristische Improvisation imitativ. Die winzigen Sketche, aus denen sie besteht, haben ihre Vorbereitung und ihren Abschluß nicht in sich selbst, sondern in der Realität, die sie nur aufnehmen, von Zufälligkeiten reinigen, übertreiben und als reine Entscheidungssituationen auf der Bühne vorführen. Die Theatersyn-

thesen behaupten sich als Bestandteile und Gelenkstücke einer realen Aktion, in die sie auch jederzeit wieder zurückgeführt werden können, die Aktion aber in diesem Prozeß als Ergebnis einer abstrakten Entscheidung ihrer rationalen Ziele entkleidend.

Als Beispiel aus der sehr umfangreichen futuristischen Produktion von Theatersynthesen, die alle dem gleichen Schema gehorchen, sei hier Marinettis "L'arresto" gewählt. Auf der Bühne befindet sich eine Gruppe von Zuschauern und Theaterkritikern, vor denen auf einer zweiten Bühne der Krieg aufgeführt wird. Im Gegensatz zu ähnlichen Experimenten der Verdopplung der Bühne während der Romantik, etwa bei Tieck, dient sie nicht der Ironisierung des Geschehens, der Schaffung von Distanzen, in der sich Realgehalte schließlich in der Reflexion der Reflexion auflösen sollen, sondern diese Fiktion der Fiktion, hier also der Krieg, sei Realität. "Il Capitano degli Alpini: La trincea deve essere costruita ad angolo acuto, approfittando della roccia a picco ... La mitragliatrice, la metterete lì." Soweit die Situation auf der zweiten Bühne, auf der ersten dagegen: "Uno dei Critici: Assurdo! Non si parla con quel tono ai soldati ... e una mitragliatrice sull'angolo acuto di una trincea ... che sciocchezza! Primo Spettatore: Scusi ... Lei c'è stato, al fronte? Il Critico: No ... Sì ... No. Ma io so ... Il Primo Critico: La trincea, vedi, deve essere scavata in terreno pianeggiante, perché il tiro ..." ⁴⁹ Auf jede sprachliche Verarbeitung des Geschehens ist hier verzichtet, so lapidar und kurz wie möglich wird die Situation entwickelt. Der Einwand gegen die Kritiker ist, ihre Kenntnis sei nur fiktiv, das heißt für den Futurismus, angemessen. Diesem theoretischen Wissen stellt der "Capitano", ohne selber auf Debatten sich einzulassen, die Praxis gegenüber, das Verhältnis der beiden Bühnen kehrt sich um: "Il Capitano: Basta! Basta! Finiamola! (...) Su! Venite qui voi altri! Venite voi a recitare! (Si slancia fra il pubblico, seguito dai suoi soldati e comincia a spingere i Critici verso il palcoscenico) Date voi l'assalto! ... Al fronte! ... Avanti, Critici! (Gli soldati, colle baionette

inastate, inseguendo per la sala i Critici e li costringono a salire sul palcoscenico. Quando ci sono tutti, grotteschi e tremanti tra i sacchi della trincea, le spettatrici rimaste nella sala ridono a crepapelle. Gli soldati si sdraiano soddisfatti sulle poltrone vacanti, ognuno accanto a una signora, tenendo il fucile fra le gambe."⁵⁰ Die Einwände der Kritiker brauchten nicht widerlegt zu werden, in der Praxis widerlegte sie ihre eigene Lächerlichkeit. Es geht zwar einerseits um den Krieg, andererseits ist er aber nur Vorwand zum Wettbewerb um die anwesenden Frauen, wobei die Soldaten gegenüber den nur verbalen Akten der Kritiker nun die wirkliche Befriedigung versprechen. Der Krieg, der daraufhin geführt wird, ist echt, einer der Kritiker fällt ihm zum Opfer. Ununterscheidbar vermischt sich hier die futuristische Aufhebung der theatralischen Fiktion mit dem Zwang zur Teilnahme an einem Gefecht, das dennoch ebenso theatralisch wie blutig ist. Diese Vertauschung tritt mit dem Anspruch einer dramatischen Lösung auf, obwohl der Konflikt zwischen Soldaten und Kritikern nicht auf der Bühne verhandelt wird, sondern real sei. So entsteht die Figur eines Gegners, hier der Kritiker, der nicht dargestellt, sondern nur lächerlich und verurteilt zu werden braucht, ein Urteil, das vom futuristischen Theater auch sogleich vollstreckt wird. Das von vornherein festgesetzte Urteil wird hier zu seiner eigenen Begründung. Indem das futuristische Theater durch Verdopplung der Fiktion die Distanz zur Aktion kurzschließt, macht es sich einerseits zum Vollstreckungsorgan der Wirklichkeit, andererseits läßt sich von seinen reinen Entscheidungssituationen der Realitätsgrad nicht mehr angeben. Als "coazione alla prassi"⁵¹, die sich in ihrem Vollzug selbst rechtfertigt, gerät es in seiner Unlogik doch zum Instrument eines rational unkontrollierbaren Engagements. "La scrittura marinettiana", schreibt Fausto Curi, "è una scrittura fondamentalmente didascalico-memorale, ha valore strumentale e funzioni vicarie."⁵² Um so undurchschaubarer ist diese Instrumentalisierung, als sie hinter dem Rücken

der futuristischen Autoren, daher auch von ihnen selbst unkontrolliert, sich durchsetzt. Was in Wahrheit Instrumentalisierung der Kunst ist, erscheint ihnen als Überspringung jeder Zweck-Mittel Relation und als unmittelbare Befriedigung. Die Kunst wird hier eingesetzt, um die nur symbolischen Handlungen zu denunzieren, indem es aber dennoch Kunst sein soll, bleibt auch ihr Zwang zur Praxis noch symbolisch. Die Aktion wird nur von der Reflexion abgetrennt und auf sich selbst gestellt, die Futuristen finden daher in jeglichem politischen Kontext, sofern er nur skandalöse Aktionen verspricht, und das war im Faschismus der Fall, ihren Platz. Der Futurismus kennt kein politisches Engagement, das außerhalb der Kunst sich begründete, um dann in sie überführt zu werden, seine Theatersynthesen sind nicht einfach politische Thesenstücke, sie transportieren nicht Inhalte und Gesinnungen, sondern einen ganz beliebigen aktionistischen Gestus. An Marinettis "L'arresto" ist abzulesen, wie diese Entleerung dennoch zum inhaltlichen Prinzip werden kann.

Durchweg setzt dann die Schlußpointe dieser Synthesen den emotionalen Beifall frei, der die Aktion von ihrem erfolgreichen Ende aus als gerechtfertigt erscheinen läßt und ihren Zweck überspringt. Auch in "L'arresto" folgt eine solche Pointe, die den vorausgesetzten Haß auf die Kritiker retrospektiv bestätigt. Nachdem einer der Kritiker tot ist, wird dem Polizisten, der den Mörder verhaften soll, vom "Capitano degli Alpini" der Körper des Toten als Täter gewiesen. Da ein Toter sich nicht festnehmen läßt, verlangt der "Capitano", der hier als eine Art praktischer Futurist erscheint, es sind die Schlußworte des Stückes: "Arrestate subito il suo fetore, che sopravvive."⁵³ Dieser quasi-hygienische Haß auf die Kritiker, die bei Marinetti zu Karikaturen ihrer selbst verkommen sind, war schon zu Beginn des Stückes vorausgesetzt, an seinem Ende wird er vom Witz bestätigt.

Die Aktion im Theater und die reale werden im Futurismus austauschbar und ununterscheidbar. Entsprechend waren auch

die futuristischen Theaterveranstaltungen von vornherein auf den Skandal hin angelegt, sie endeten häufig in Schlägereien mit dem Publikum oder in der Verhaftung der Akteure.⁵⁴ Der Skandal konnte auch ein politischer sein, etwa als Marinetti auf der ersten futuristischen Veranstaltung 1910 im noch österreichischen Triest die italienische Flagge hißte, oder als während der Interventionskampagne 1914/15 österreichische Fahnen verbrannt wurden. Auch Marinettis Deklamationen der futuristischen Literatur waren für unmittelbare Partizipation bestimmt. So berichtet der "Corriere della Sera" am 17. Januar 1914: "Quando Marinetti, con la sua martellante dizione ... rievoca il bum bum dei cannoni, tutta la folla fa bum bum. Il poeta imperterritito batte il tempo."⁵⁵ Die Kunstveranstaltung fungiert hier als einfache "Beschleunigung", wie Marinetti sagen wird, des "Lebens". Es ist unmöglich zu unterscheiden, ob diese, noch harsch in Kunst sublimierte Aggression, sie durch ihre Freisetzung in der Kunstveranstaltung der Realität entzieht, oder ob sie nur der auslösende Funke ist, der sie in die reale Aktion, in die Straßenschlacht z.B. wie es häufig geschah, übertreten läßt, d.h. es ist ununterscheidbar, ob die Kunst es ist, die durch die Aggression an Realität gewinnen soll, oder ob sie nur den Kanal bildet, durch den sie der Realität wieder zugeleitet wird. Wie Marinetti seine Kunst als notwendige Reaktion auf die Fragmentarisierung des Daseins vorstellt, die zu Überlegungen keine Zeit mehr lasse, so trägt sie auch umgekehrt zu dieser Fragmentarisierung bei, denn die Aggression, die in den futuristischen Veranstaltungen eskaliert, ist eine hybrid sich selbst bestätigende, die nichts dazu beiträgt, die Situation zu erhellen. Der Gegner ist hier zugleich notwenig und gleichgültig, er wird allein als derjenige bestimmt, der an der Aktion nicht teilnimmt. Der Künstler macht sich zum Massendemagogen ohne bestimmte Inhalte. "Pregna di aderenza alla vita", schreibt Paolo Fossati, "l'arte riassume e interpreta un'esigenza di coordinamento e di mitografia che la ripropone primaria

nell'ordinamento di una società avanzata."⁵⁶ Der Futurismus ist dieser Gesellschaft in ihrer Irrationalität voraus; wovon er sie zu reinigen unternimmt, sind die letzten Reste ihrer Begreifbarkeit, die letzten Fragen, um welche Bewegung es sich bei ihrem "Dynamismus" denn handle.

Wie wenig der Futurismus als Kunstbewegung zu begreifen ist, geht schon aus Marinettis folgender Liste seiner "elementi essenziali" hervor: "L'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degl'ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa."⁵⁷ Dies ist ein Verzeichnis der Erscheinungsformen modernen Lebens, wie es Marinetti sich darstellt, Kunst scheint in ihm keine Stelle zu haben. Sie gewinnt sie durch "Imitation" und "Exaltation" des schon vorfindlichen Universums, und ist in dieser Verdopplung zugleich seine Ideologie. Anstelle der Darstellung unternimmt es die Kunst "di ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente ... secondo il capriccio dell'ispirazione."⁵⁸ Im scheinbar spielerischen puren Akt des Futurismus gehen die Widersprüche der Realität unter, auf die sonst handelnd zu antworten wäre, und je schreckenerregender dieser Aktionsismus gerät, desto ausgelassener führt Marinetti ihn vor. Vollständiger könnte der Realitätsverlust, der als Kompensation beständig den Schrecken des Krieges, der Katastrophe heraufbeschwört, nicht mehr sein. Treffend spricht Umberto Artioli von einer "vitalizzazione dello spettacolo", die dem Futurismus von der "spettacolarizzazione del vita-

le"⁵⁹ ununterscheidbar werde. Ob also die Auflösung der Kunst vom Realitätsverlust herrührt oder umgekehrt, spielt hier keine Rolle mehr, sie begegnen sich in ihrer wechselseitigen Entleerung. Die Aktion, die in der Realität des Motivs bedürfte, ist im Spektakel von dieser Notwendigkeit suspendiert, um dann nach diesem Durchgang durch das "hygienische Vergessen" wieder in sie zurückzukehren. Das ist die eigentümliche ästhetische Aufhebung von Widersprüchen, an der der Futurismus gerade vermöge seines antiästhetischen Gestus festhält. "Quando io dissi che bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte incitai i futuristi", erläutert Marinetti seinen Gestus, "a liberare il lirismo dall'atmosfera solenne piena di compunzione e di incensi che si usa chiamare l'Arte coll'A maiuscolo." Wenige Sätze darauf vertritt die so befreite neue Kunst das Leben selbst, das die alte nur hatte darstellen wollen: "Propugnava invece un lirismo rapidissimo, brutale e immediato, ... un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcun sapore di libro, e, il più possibile, sapore di vita."⁶⁰ Einerseits müssen "Passatismus", schematisches Gegenbild zum Futurismus, kritisches Bewußtsein, das angeblich nur aufhalte, ästhetische und reflexive Distanz niedergeschlagen werden, sofern sie dem reinen Aktionsismus im Weg stünden, andererseits bestimmen sich diese Gegner ausschließlich dadurch, daß sie nicht an der Aktion teilnehmen. In diesem kurzgeschlossenen Zirkel operiert der Futurismus. Das erstreckt sich bis in Marinettis technische Anweisungen zur futuristischen Literatur hinein. So gibt er z.B. als Begründung, warum das Verbum nur im Infinitiv zu verwenden sei: "Il verbo all'infinito è la passione dell'io che si abbandona al divenire del tutto, la continuità eroica, disinteressata dello sforzo e della gioia di agire. Verbo all'infinito = divinità dell'azione."⁶¹ In diesen Sätzen schon schlägt die futuristische Aktivität quietistisch um, sie erscheint gleichzeitig als "Hingabe". Die "heilige Aktion" kennt hier weder Subjekt noch Objekt, man könnte nicht einmal angeben, ob sie wirklich geschieht. Der futuristische Text, der solchen Anweisungen gehorcht,

wird mit der Aktion (oder der Selbsthingabe) identisch. Das vorzüglichste Kunstwerk, das der Futurismus vorzuweisen habe, sei das Leben seiner Protagonisten. Entsprechend stellt Marinetti sich selbst vor: "Mo servo volentieri di me stesso, della mia vita intima ... per colpire una volta di più il passatismo che insozza ancora la mia cara Italia. (...) Ebbi una vita tumultuosa, stamba, colorata."⁶² Es wäre also vergeblich, nach einer theoretischen Konsistenz in den futuristischen Texten zu forschen. Der Futurismus findet sie, so hob Emilio Settimelli in seinem Marinetti-Portrait 1921 hervor, nicht in der Theorie, sondern in einem Leben, das auch nicht mehr von Gedanken beeinflusst oder geleitet werden könnte.⁶³ Selbst Bergson, auf den Marinetti gelegentlich sich bezieht, ist ihm vom Leben noch zu weit entfernt: "Ben lontani dai Bergson seduti nelle cretine poltrone universitarie", heißt es in seinem Kriegsroman "L'alcova d'acciaio", trovo nel momento più pericoloso d'una battaglia la soluzione di molti problemi che i filosofi non potranno mai scoprire nei libri, poiché la vita non si svela che alla vita."⁶⁴ Der Augenblick der Todesgefahr wird zu dem der Erleuchtung über die Unrationalisierbarkeit des Lebens, er bestätigt, daß es Leben war. Das bedeutet auf seiner Rückseite, daß für Marinetti Identität nicht mehr gedacht werden kann. Sie liegt auch nicht mehr in der zeitlichen Kontinuität von Erfahrungen, die persönliche Entwicklung einschließen, sondern allein in der vorbehaltlosen Selbstaufgabe an die jeweilige Situation. Nur daß keine Identität ihr mehr Widerstand bietet, wird zum identischen Moment eines solchen Lebens. Es zerfällt in diskontinuierliche, durch Todesgefahr aus der Kontinuität herausgesprengte und erfüllte Augenblicke, die sich dennoch alle gleichen. Denn es ist, so Marinetti, "l'idea della lotta e il disprezzo della vita, che solo può sublimare l'uomo, dando il massimo splendore e il massimo valore ad ogni attimo vissuto."⁶⁵

Der Augenblick maximaler Todesnähe ist zugleich der der Erleuchtung, aber der "Glanz" ermöglicht nicht das Durchschauen der Situation, sondern strahlt, das Bewußtsein

blendend, von ihr aus. Um welche es sich dabei handelt, ist ganz gleichgültig, nur den Tod muß sich heraufbeschwören, um anerkannt zu werden. Eine Straßenschlacht etwa wird von Marinetti folgendermaßen beschrieben: "Vedo un immane groviglio rosso: la mischia furibonda dei cavalli impennati, sotto un rovescio di tegole. Ben venga il macello! Ce ne rallegeremo insieme, operai italiani, se avremo sopravvissuto. Ce ne rallegeremo, poiché null'altro sarà avvenuto."⁶⁶ Dem futuristischen Radikalismus liegt keine bewußte politische Entscheidung zugrunde, weder gegen die "operai italiani" noch für sie. Worum diese Auseinandersetzung geführt wurde, ist Marinetti gleichgültig, es wird nicht einmal mehr erwähnt. Nach der Entstehungszeit dieses Textes ist zu vermuten, daß es sich um Kämpfe mit den ersten "Fasci di Combattimento" oder mit den "Arditi" handelt, es ist ein Passus aus Marinettis politischem Programm "Democrazia futurista" von 1919.

Ein solcher unentschiedener Radikalismus steht am Ursprung auch des faschistischen Aktionismus. Auch der Faschismus fand, zumindest in seiner Frühphase, für die Marinetti weitgehend verantwortlich zeichnete, jenseits bestimmter Inhalte und vorgefaßter Entscheidungen in einem die Reflexion abstreifenden Aktionismus sein Bewegungsgesetz. Zumindest Äußerungen wie "non ho bisogno di pensare, quindi esisto", oder das von D'Annunzio übernommene Motto "me ne frego" scheinen in diese Richtung zu weisen."⁶⁷ Insofern wäre das "revolutionäre" Selbstverständnis der faschistischen Protagonisten nicht unbedingt verfälscht.

Damit ist zugleich das Problem der Unkritisierbarkeit des Faschismus genannt, bis heute steht eine "Theorie" über ihn, sieht man von den Bemühungen Elias Canettis ab, aus. Sie setzte in ihrem Gegenstand eine Kohärenz voraus, der er endgültig abgesagt hatte. Damit wird auch die Unzulänglichkeit derjenigen Interpretationen deutlich, die ihn als bewußte Verschleierung eines imperialistischen Herrschaftsinteresses einordnen wollen. Es braucht nicht bezweifelt

zu werden, daß der faschistische Staat später tatsächlich in dieser Weise funktionierte; wie er das aber mit dem revolutionären Selbstbewußtsein seiner Anhänger zu verbinden wußte, darüber kann nur die Analyse des dort intendierten Revolutionsbegriffs Auskunft geben. Die futuristische "estetica del sangue e della violenza" verschlingt, darin könnte sie für den Faschismus maßgeblich gewesen sein, sogar noch den Zweck und die Ursache dieser Gewalt. Was bleibt, ist die pure Herausforderung des Todes zur Bestätigung des Lebens. "Bisogna avere la gioia e la volontà di darsi interi al prodigio, come il suicida si dà al mare", lautet Marinettis Anweisung im programmatischen Roman "Mafarka il futurista" von 1910.⁶⁸ Das Wunder der futuristischen Kunst bestätigt sich darin, daß der Protagonist in ihm untergeht, sonst sei es nicht echt. Hier vereinigen sich reale Zerstörung und Ästhetizismus, der Akteur wird sein eigener Gegenstand der Betrachtung, der seinem Untergang zusieht, als sei er ein anderer. Allein in seiner Destruktion wächst ihm paradox Realität zu. Die Futuristen, wie Nietzsche es antizipierend faßte, "zerstören, um zerstört zu werden".⁶⁹ Sie sind die, in denen sich der eigene Untergang als die negative Seite des "Willens zur Macht" mit dem Zugrunde-richten anderer verbündet. Sie setzen die "Sehnsucht ins Nichts" (Nietzsche) selbst noch als Durchsetzungsmittel ihres Machtwillens ein.

Grundsätzlich enden Marinettis frühe Poeme, sei es "La conquête des étoiles" (Paris 1902), "Destruction" (Paris 1904), "La ville charnelle" (Paris 1909) oder "Le monoplane du pape" (Paris 1912), mit dem Bild einer so allgemeinen Katastrophe, daß sie schon jenseits bestimmter Vernichtungen wieder verniedlichend wirkt.

"Distruggere! Bisogna distruggere!

Distruggere senza fine!",

so endet Marinettis "L'aeroplano del Papa". Die Zerstörung muß den Protagonisten mit einschließen, nur dann ist sie ohne Zweck und ohne Ende. Sein Körper vermag die angestauten Spannungen nicht mehr einzuschließen, er wird zur Bombe,

deren Explosion ihn endlich befreit:

"Ora vedi

come io soffro aspettando così,

lungamente, lungamente,

l'inebbriante esplosione del mio corpo!"⁷⁰

Daß diese Explosion hier gegen Österreich sich richtet - Marinettis italienische Übersetzung des Poems, nach der wir hier zitieren, ist von 1914 -, ist nur Vorwand. Sie geht, indem sie das zerstörende Subjekt mit einschließt, weit über jeden möglichen Gegner hinaus.

Auch in dem unerträglich überladenen Text der "Ville charnelle" erscheint der Todesau genblick als der der Befreiung und des Aufstiegs. Zugleich ist hier ein gewisser Einfluß des damals modischen amerikanischen Pragmatismus feststellbar, zumindest was seine prominentesten Formeln angeht. Einige Schriften von James waren gerade vom späteren Futuristen Papini ins Italienische übersetzt worden. "Plus vite que le venté. Plus vite que la foudrée... Plus vite que le curaro lancé dans le circuit des veines!... En verité... en verité..., on peut lancer sa machine sur la cascade de l'averse, en montant vers les nues à grands coup de moteur!... Sur l'arc-en ciel!... Sur le rayons de lune!... Il s'agit de vouloir! Se détache qui veut!... Monte au ciel le désiré... Triomphe qui croité... Il faut croire et vouloir!... O désir, o desir, éternelle carburateur ... !... Transmission de mes nerfs, embrayant les orbites planétaires!... Instinct divinateur, ô boîte de vitesses!... O mon coeur explosif et détonnant, qui t'empêche de terrasser la Mort?... Qui te défend de commander à l'Impossible?... Et rends-toi immortel, d'un coup de volonté!"⁷¹ In solchen abgehackten Exklamationen, die kein Nachlassen, keine Pause kennen - wir haben hier ohne Auslassungen zitiert, die Auslassungszeichen enthält der Text selbst - verläuft das Poem über Hunderte von Seiten. Es scheint ständig über sich selbst hinaustreten und in die wirkliche Aktion übergehen zu wollen. Marinettis

Gestus, der nur Höhepunkte zulassen will, rebelliert gegen die notwendige Sublimierung der Schrift. Indem sein Buch "sapore di vita", und zwar eines rein destruktiven Lebens, beansprucht, wird es zumindest als Buch unmöglich.

Die "Beschleunigung" dieses Lebens verändert es gleichzeitig qualitativ, zunächst wird es kürzer. Auch das wieder ist die futuristische "Synthese", das Leben legt keine Zeitstrecke mehr zurück, sondern versucht, seiner Geschichte und seinen Erfahrungen zuvorzukommen. Deshalb erscheint bei Marinetti durchweg das Organische als mechanisch, nur die Maschine erlaubte beliebige Beschleunigungen. Ihr Zweck aber ist ihre Konsumtion, auch sie holt in der Geschwindigkeit ihre Lebensdauer ein und nähert sich im endgültigen Verschleiß dem Organischen wieder an.

War einerseits die Unterscheidung der Ästhetik von der Erkenntnis für ihre autonome Konstitution entscheidend gewesen, so andererseits die von der Ethik. Bedingung autonomer Kunst des bürgerlichen Zeitalters war es, ethisch nicht mehr verpflichtend zu sein und auch keine moralischen Urteile mehr zu fällen. "Der Romancier", schreibt Walter Benjamin, "hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. (...) Das erste große Buch der Gattung, der Don Quichote, lehrt sogleich, wie die Seelengröße, die Kühnheit, die Hilfsbereitschaft eines der Edelsten - eben des Don Quichote - von Rat gänzlich verlassen sind und nicht den kleinsten Funken Weisheit enthalten."⁷² Die ethische Indifferenz der Kunst bedeutet noch nicht unbedingt, daß das ethisch Gute und das ästhetisch Schöne in Gegensatz treten, die von ethischen Verpflichtungen emanzipierte Kunst leistet vielmehr auch auf das Schöne Verzicht. Erstmals hat Karl Rosenkranz 1853 das Häßliche zumindest

als notwendige Passage in der Konstitution des Schönen anerkannt, das andernfalls, nur für sich gesetzt, "Ekel"⁷³ auslöse: "Allein der Künstler kann das Häßliche nicht immer vermeiden. Oft bedarf er seiner als eines Durchgangspunctes in der Erscheinung der Idee."⁷⁴ Die Einheit des Schönen mit dem sinnlichen Erscheinen der Idee war durch diesen Eintritt des Häßlichen als "Unidee" (Rosenkranz)⁷⁵ noch nicht gefährdet, sie wurde nur einen Schritt weiter hinausgeschoben. Die Einheit des Schönen mit dem vernünftig Wahren blieb damit noch, wenn auch unter Umständen unerreichbar, erhalten.

Im Futurismus kehrt das Häßliche und Irrationale mit normativem ethischen Anspruch zurück. Nicht auf den ästhetischen Bereich seien sie zu beschränken, sondern sie bildeten den Kern eines neuen "stile di vita", der den Futurismus als ethische Erneuerungsbewegung konstituiert. Schon sein erster Interpret, der Croce-Schüler Francesco Flora, hat ihn so gesehen: "Io colsi il punto centrale del Futurismo quando affermai che questo era un movimento sociale. Negai anzi ... che il Futurismo potesse significare movimento d'arte."⁷⁶ Im Futurismus wird die Überspringung von Rationalität zum moralischen Imperativ. Marinettis "folia" versteht sich erneut als praktischer Ratschlag, auf den die autonome Kunst nach Benjamins Urteil zu verzichten hatte. Seine Romane stellt er als "programmi di vita a scelta" (so der Untertitel von "Novelle colle labbra tinte" und "Gli amori futuristi") vor, sie sollen Leben nicht darstellen, sondern determinieren. Daß sie Zukunft vorschrieben, sei das Futuristische an ihnen: "Tutte le forme di romanzo e di novella rimpiaangono ciò che fu. Da Omero a D'Annunzio tutta la letteratura può ridursi a questo ritmo di racconto sconcolato: C'era una volta. Noi vogliamo invece una letteratura che dica al lettore: infischiatevi di ciò che fu! Ciò che fu ha sempre torto! Scegli, trova, decidi, fai e domina ciò che sarà."⁷⁷ So begründet Marinetti den "tono imperativo" seiner Texte, der sie von der gesamten Tradition (wieder von Homer bis D'Annunzio) unter-

scheide. Es versteht sich, daß diese neue Moral, die Marinetti später z.B. im Theaterstück "Patriottismo insetticida" zu entwickeln versucht, nur in der absoluten Unverbindlichkeit selbst bestehen kann. Der Krieg und die Maschine gelten als ihr Modell, nicht weil sie ethische Verarbeitung verlangten, sondern weil sie selbst Ansprüche an einen bestimmten "Lebensstil" stellen, nämlich als Suspension von Recht und Moral. Die Maschine, so Marinetti, erleichtere das Leben nicht, sofern sie von der Arbeit befreie, sondern sofern sie die Moral abschaffe.⁷⁸

Von hier aus erschließt sich Marinettis eigentümlicher Moralismus, der sich seinem - im wörtlichen Sinn - himmelstürmenden Titanismus verbündet, seine immer sich wiederholende, pathetische und leere Gebärde, bis hinein in die Formprobleme seiner Literatur. Seine Aufreihung von Slogans ist der Versuch der Erfindung moralischer Maximen, die sich durch ihre Pointe rechtfertigen sollen; die langen epischen Formen seiner frühen Poeme sollen dem Text eben das Verpflichtende gegenüber dem Leser zurückgewinnen, das mit der Autonomie der Kunst unvereinbar geworden war. Das "gesunde" Vergessen jeder vorgefaßten Entscheidung habe, so heißt es in einem Manifest von 1935, "volontaire et méthodique" zu sein.⁷⁹ Der gewaltsam von allem Bezug auf Allgemeinheit sich abschneidende Wille, als dessen höchste Vollendung diese "follia del Divenire" zu gelten hat, verkehrt sich in den moralischen, und allein darin, daß diese "follia" programmatisch sich vorträgt, liegt die Möglichkeit, aber auch die Notwendigkeit, ihrer Interpretation. Die Auslöschung aller Rationalität ist bei Marinetti kein bloßes Nebenprodukt der Kunst oder der politischen Aktion, sondern ihre Bedingung und ihr Resultat zugleich.

In einer neuen Statik, in die sich der absolutgesetzte "Dynamismus" verwandelt, liegt Marinetti zufolge der mythische Aspekt des Maschinenzeitalters. Die futuristische "Arte sacra" trage dem mit ihrer Konstruktion mechanischer Kultobjekte Rechnung. "Il presente non mai come in questi

tempi apparve staccato dalla catena genetica del passato", dieses Epochébewußtsein weist jedoch weniger in die Zukunft, als in die Vorgeschichte, Marinetti fährt fort: "Gli uomini ridiventano mitici!"⁸⁰ Dem entspricht die Parole Boccionis: "Noi siamo i Primitivi di una nuova sensibilità."⁸¹ Auch hiermit ist der Futurismus jedoch nicht einfach romantisch, obwohl er deren Denkmuster übernimmt. Es ist keine Rückkehr in die Vorgeschichte, die hier inauguriert wird, keine Restauration, sondern die Installation eines neuen Mythos, dessen Grundlagen gerade in den modernsten Manifestationen der modernen Gesellschaft erkannt werden. Mythisch ist an ihnen ihr Fetischistisches, daß man ihnen ihre Herkunft aus der Geschichte und aus menschlicher Arbeit nicht mehr ansieht. Vor allem als Funktionär der Maschine wächst dem Künstler damit wieder die Funktion eines Opferpriesters zu: "La Macchina è la nuova divinità che illumina, domina, distribuisce i suoi doni e punisce in questo nostro tempo futurista, cioè devoto alla grande Religione del Nuovo."⁸² Der futuristische Radikalismus liegt darin, daß die neue Religion nichts als die des Neuen selbst ist. Es werden also keinerlei Restaurationsversuche verflossener Bindungen unternommen. Gerade in der modernen Wissenschaft und Technologie entdeckt der Futurismus die Keime der von ihm erwarteten "neuen Barbarei", in der seine Kunst wieder einen rituellen Status erlangen könne. Die Zerstörung von Kultur, die er auf seinem Programm hatte, werde ihm von der Technik abgenommen. In dieser Verpflichtung auf die "Religion des Neuen" wußte sich der Futurismus über alle gleichzeitigen Kunstbewegungen hinaus, er brauchte nicht mehr romantisch nach einem kulturell Unverfäschten zu suchen. So kritisierte Boccioni am Kubismus: "Altri artisti cercarono il primordiale nelle manifestazioni artistiche di civiltà primitive. (...) Erano in parte nella verità, ma ancora troppo nella cultura. Noi futuristi diamo per la prima volta l'esempio di un entusiastica adesione umana alla forma di civiltà che si va plasmando sotto i nostri occhi. V'è una profonda significazione primordiale nella mimica ... delle

danze moderne, nell'abbigliamento, nei colori, nell'architettura d'una chanteuse."⁸³ Dem futuristischen Blick verspricht die Bedeutungsleere des Warenfetisches den Kult einer neuen Religion. Da man den Waren den Umstand, daß sie produziert wurden, nicht mehr ansieht, gelten sie ihm als neue Natur. Sein Primitivismus ist Renaturalisierung der Großstadt, der Fabriken, der Maschinerie, der Vergnügungslokale, der Verkehrsmittel usw., die selbst schon keinerlei Herkunft aus der Tradition mehr anzeigen. Nicht einmal als zweckmäßige lassen sie sich mehr begreifen, ebenso wie die Erscheinungen der Natur. Allein in der Zerstörung von Distanzen und von Reflexion finden sie ihr Bewegungsgesetz und sofern der Futurismus es sich zu eigen macht, muß er es ablehnen, jenseits der "absoluten Varietät" eine neue Tradition zu begründen. "Le avanguardie avrebbero la funzione", schreibt Renato Poggioli, "di creare quella condizione di primitività o meglio primordialità, da cui poi nasca il creatore che si trovi al principio della nuova serie."⁸⁴ Der Futurismus jedoch hat sich stets geweigert, außerhalb seines Zerstörungsgestus eine neue Ordnung anzuerkennen, und wenn er später die des Faschismus unterstützte, so nicht als "ritrovamento della gerarchia" (Soffici), sondern nur, weil er diesen Zerstörungsgestus institutionalisierte und seine Begründungen überflüssig machte.

1.2 Der futuristische Geschichtsbegriff

Im Gegensatzpaar von Futurismus und Passatismus bildet der Futurismus einerseits das progressive Element, andererseits ist er es, der diesen Gegensatz überhaupt erst errichtete, um sich als vorwärtstreibende Kraft zu legitimieren. In diesem Konflikt ist er also Partei und Richter zugleich, zwischen diesen beiden Bestimmungen oszilliert sein Begriff. Sie sind nicht ohne Schwierigkeiten in Einklang zu bringen. Die futuristische Avantgarde stellt sich notwenig an die Spitze der Zeitachse und beansprucht so, den historischen Verlauf vorzeichnen zu können, erklärt aber im gleichen Zug, sie sei über die Geschichte insgesamt zugunsten einer neuen Primitivität hinaus. In der Polemik gegen die passatistisch erstarrte Kultur versucht sie scheinbar eine Zeitperspektive zurückzugewinnen, in ihren eigenen programmatischen Erklärungen aber führt sie sich als Errichtung eines neuen geschichtslosen Zustandes vor. Seine gedrängteste Formulierung findet dieses eigentümliche Verhältnis im achten Punkt des Gründungsmanifestes: "Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli! (...) Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente." Das futuristische Epochébewußtsein neutralisiert tendenziell sein Avantgardebewußtsein. Die Avantgarde weiß sich auf dem Gipfel der Zeitpyramide und sagt zugleich, daß sie nicht mehr weiterwachsen wird, sogar noch die Zukunft ist gegenüber dem neuen Zustand des Absoluten Vergangenheit. Damit verliert der Futurismus jede Beziehung zu ihr, an der Spitze der Geschichte zu stehen, heißt für ihn, außerhalb und über ihr zu stehen. Der Futurismus kann sich demnach nicht als spezifische Neuheit begreifen, insofern hat Marinetti Recht, ihn von der Mode grundsätzlich zu unterscheiden, sondern macht sich zum Bewegungsgesetz der ständigen Ablösung. Die neue Zeit des Futurismus ist eine ohne weitere Geschichte, deren unveränderliche Statik durch die Beherrschung des Raumes in der Geschwindigkeit

zugleich gewährleistet und ideologisch verdeckt ist. Die Betrachtung der Geschichte als eines Kontinents, den man hinter sich lassen könnte, wie es in obiger Passage behauptet wird, hat zur Voraussetzung, daß auch die Vergangenheit (von Homer bis D'Annunzio!) als Veränderungen nicht unterworfen erscheint. Nur wenn kein Vektor mehr aus der Vergangenheit in die Zukunft weist, kann diese Verräumlichung der Zeit gelingen. Der Futurismus beruht auf der Annahme, daß historische Veränderung noch nie stattgefunden habe, wie Marinetti, das wird nun darzustellen sein, in der Tat es formulierte, und auch in der Zukunft nicht stattfinden wird, denn auch der neue Zeitraum kann keine Geschichte haben. In der Dichotomie eines eigentlich geschichtslosen Raums der Vergangenheit und eines ebenso geschichtslosen der Zukunft, in der der Futurismus seine Polemiken entfaltet, droht die Differenz von Futurismus und Passatismus unterzugehen. Wenn Marinetti behauptete, der futuristische Dynamismus sei das verborgene Wesensgesetz der Geschichte, so könnte man ebenso umgekehrt sagen, seine Statik sei in Wahrheit die der Vergangenheit.

Die Zukunft, als deren Verkörperung der Futurismus sich begreift, kann nicht die eines beschreibbaren Projektes sein, das wäre selbst noch passatistisch. Futurismus und Passatismus sind daher nicht unmittelbar in politische Termini wie "progressiv" und "reaktionär" zu übertragen, eine Schwierigkeit, die bisher dessen politische Einordnung verhinderte.⁸⁵ Vielmehr schwankt sein Begriff zwischen der Determination der Zukunft, die jedoch selbst nichts Zukünftiges hat. Das Wechselverhältnis dieser beiden Pole ist im folgenden darzustellen.

Der Futurismus, das ist eine Seite, opponiert gegen die Stagnation der Geschichte, gegenüber der er aber nur scheinbar eine historische Dynamik zurückzugewinnen sucht. "L'humanité s'ennui", ist Marinettis Ausgangsfeststellung. Diese Langeweile habe jedoch keine bestimmten Ursachen und daher auch kein geschichtliches Ende. Wohl aber eines in der Vergnügungsindustrie, Marinetti fährt fort: "Le vague ennui

qui pèse sur l'humanité apparemment fatiguée nous impose le devoir d'inventer nouveaux plaisirs latins. Ils sont indispensables et urgents."⁸⁶ Das "neue Vergnügen" des Futurismus siedelt sich demnach innerhalb des geschichtlichen Stillstands selbst an und verleiht ihm den Schein von Bewegung.

Zur Entwicklung des futuristischen Geschichtsbegriffs, der in seiner Revolte gegen geschichtliche Kultur enthalten ist, bedarf es einiger Vorbereitungen. Kultur definierte sich als tradierte. Das Bürgertum, das mit der Französischen Revolution von eben dieser Tradition sich lossagte, hatte in seiner kulturellen Selbstvergewisserung von vornherein eine doppelte Schwierigkeit zu lösen: einerseits die Distanzierung von der bindenden Macht der Vorgeschichte, andererseits deren Aneignung und Uminterpretation als Bildungsgut. Der Historismus des 19. Jahrhunderts ist das Ergebnis dieses Widerspruchs, er konnte sowohl als "Konservator" (Burckhardt) der Geschichte auftreten, wie sie als Gegenstand der Betrachtung neutralisieren. Geschichte, ihrer Macht als Tradition entkleidet, wird zitierbar. Von der deutschen Romantik war der Traditionsverlust als "Schrecken" (F. Schlegel) erfahren worden, der in der Rezeption der zeitlosen Kunstwerke sublimiert werden könne. Für die romantische Geschichtsphilosophie geht es nicht mehr wie noch für Herder darum, den Fortschritt der bürgerlichen Geschichte begrifflich zu fixieren, sondern darum, den historischen Bruch in der Kunstutopie rückgängig zu machen. Das Kunstwerk als "Reliquie der göttlichen Offenbarung" bietet Schlegel das unantastbare Refugium. Dem an diese Kunstreligion anknüpfenden Historismus erstarrt Geschichte selbst zum ästhetischen Bild; als "Betrachtung" und "Blick" charakterisieren Burckhardt und Dilthey das historische Denken. Burckhardt führt z.B. in seinem Renaissance-Buch seinen Gegenstand nicht in historischer Sukzession, sondern als in einzelne Szenen zerlegtes "Panorama" vor. Geschichte wird so zum "lebendigen Gemälde".

Wo das Bürgertum seine Geschichte zu schreiben unternimmt, ist es nicht mehr die höfische Chronik der Staatsakte in zeitlicher Folge, sondern die Geschichte der angeblich immer schon bürgerlich gewesenen privaten Existenz - zugänglich gemacht durch das Instrumentarium des "Verstehens" und der "Einfühlung". In ihrer Betrachtung als Bild wird Geschichte ästhetisiert, was dem Kunstwerk die Form, ist der Geschichte die Teleologie. Systematisch durchgeführt wird diese Analogie in Hegels Geschichtsphilosophie. Aufgabe des Historikers sei es, den Stoff nach teleologischen Gesichtspunkten zu ordnen und rezipierbar zu machen. "Es darf uns nicht gereuen", schreibt Wilhelm von Humboldt, "das leichter erkennbare Verfahren des Künstlers auf das mehr Zweifeln unterworfenen des Historikers anzuwenden."⁸⁷

Hatte das Bürgertum vor der Revolution seine moralische, ästhetische und intellektuelle Privatheit in einer ihm selbst unkenntlichen Weise politisiert⁸⁸ und den "Gerichtshof der Vernunft" über die "Heteronomie der vormundschaftlichen Natur" (Kant) eingesetzt, so kam es im 19. Jahrhundert mehr und mehr darauf an, diese Politisierung wieder rückgängig zu machen und Kultur als Bildung, als "Asyl" (Burckhardt) zu konservieren: "Kulturgeschichte wird der Adelsbrief der bürgerlichen Gesellschaft."⁸⁹

Diese historistische Kultur, wie sie gleichzeitig zum Futurismus in Italien von Croce noch repräsentiert wurde, war statisch und erstarrt, und es blieb den Subjekten überlassen, ob sie sie als Refugium akzeptierten, oder sich in ihr langweilten, in welchem letzteren Fall sie freilich dem Verdikt der Banausen verfielen - ein Urteil, das der Futurismus nur zu gern auf sich nahm. In diesem Sinn hatte der Historismus das Programm der revolutionären Aufhebung der Geschichte bereits ausgeführt, bevor die Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen neuen Anlauf dazu unternahm. Langeweile mußte die, bindender Macht entkleidete, Kultur vor allem bei denen auslösen, die entweder aus materiellen Gründen von ihr ausgeschlossen waren, oder

auf eigene Produktivität vertrauen konnten. Nicht zufällig schießen diese beiden Extreme häufig zusammen und der avantgardistische Künstler meint, im Subproletariat seine Bündnispartner finden zu können. Das ästhetische Bild, das der Historismus entfaltete, war das der Gattung; die Dekadenz und die Avantgarde revoltieren dagegen im Namen des produktiven Einzelsubjekts, das auch nicht mehr auf die Gattung sich zurückbezieht. "Freilich bleibt die Gegenposition der Dekadenz abstrakt", schreibt Adorno, "und das nicht zuletzt trug ihr den Fluch der Lächerlichkeit ein. Sie verwechselte die Partikularität des Glücks, auf die sie sich versteifen muß, mit der Utopie unmittelbar, ... während sie selbst von Unfreiheit, Vorrecht, Klassenherrschaft entstellt wird, die sie zwar einbekennt, aber glorifiziert."⁹⁰

Die Position des Künstlers und Intellektuellen am Ende des bürgerlichen Zeitalters erhellt sich im Vergleich mit dessen Anfang. Als Montaigne seine Essays mit den Worten begann, "So also, lieber Leser, bin ich selber Gegenstand meines Buches",⁹¹ konnte er von einer Vergleichbarkeit zwischen Individuum und Gesellschaft ausgehen. Der "liebe Leser" nimmt die Stelle des Richters dieser Bekenntnisse ein, aber auch ihr Verfasser weiß in deren Gemeinschaft sich beschlossenen. Er ist ein abweichender, aber verständlicher Einzelfall des bürgerlichen Individuums. Mit dem Roman spätestens zerfällt die Möglichkeit dieser Rückversicherung, die Dekadenz sucht schließlich den Ausweg in forcierter Egozentrik. "Das Verhältnis von Publikum und pädagogischem Exemplum kehrt sich um: nicht mehr die Gesellschaft bedarf des Vorbildes, sondern dieses bedarf gesellschaftlicher Anerkennung."⁹²

Der Futurismus, ohne den Boden der Egozentrik zu verlassen, fordert diese Anerkennung gebieterisch ein. Das kann nun nur noch durch die Aufgabe jeder rationalen Vorbildfunktion, die aus der Tradition herkäme, geschehen.

Marinetti geht davon aus, Geschichte und Fortschritt hätten noch gar nicht stattgefunden und seien bisher immer nur

"geprobt" worden: "L'uomo è un'ilare tragedia", heißt es in Marinettis "satirischer Tragödie" "Re Baldoria" von 1905, die deutlich Alfred Jarrys "Ubu" folgt, "che non sarà mai rappresentata ... e che si va provando, incessantemente (...) nella penombra di un teatro chiuso alla luce del giorno. (...) La storia, vedi, non è altro che una lunga serie di codeste prove della bizzarra tragedia."⁹³ Die Geschichte ist ein Schauspiel, das sehnsüchtig seinen Untergang erwartet, um nur "il verme unico trionfatore" übrigzulassen, "che riderà bene perché sarà l'ultimo a ridere". Die Zukunft, die der Futurismus verspricht, ist nur die Beschleunigung der dem Untergang zutreibenden ewigen Vergeblichkeit. Nur der Untergang sei real, erst hier werde nicht mehr "geprobt". "Ma verrà il giorno", fährt Marinetti fort, "in cui i muri del teatro crolleranno intorno agli attori. Questi allora continueranno a declamare nel cielo sconfinato, rappresentando la loro agonia nell'immenso anfiteatro del firmamento."⁹⁴ Erst im Zusammenbruch also wird die Rolle, die die Akteure bis dahin nur spielten, echt. Nicht aber so, daß sie aus ihr herausträten, sondern so, daß sie wirklich wird. Die Katastrophe macht Ernst mit der Tragödie, die dennoch nicht aufhört, grotesk zu sein.

Eine dieser Geschichtsproben ist der im Stück dargestellte Aufstandsversuch der "Citrulli", die den König mit seinem gesamten Hofstaat verspeisen, worauf die große Seuche der "Verdauungsstörungen" über sie kommt, sie alles wieder von sich geben und die Geschichte von vorn beginnt. Es sind also gerade die Versuche, Geschichte zu beginnen, die ihre Vergeblichkeit konstituieren; über sie regiert "Santa Putredine", die eigentliche futuristische Heldin, die genau aus dem Lebenswillen der Akteure ihre Opfer bezieht. Das Stück ist den Führern der Sozialistischen Partei Italiens, den "grandi cuochi della felicità universale", also Turati, Ferri und Labriola, gewidmet.

Gegenüber dieser Geschichte will der Futurismus nicht ein neues Zukunftsprojekt vertreten, das die lächerliche Tragödie nur fortsetzte, sondern nur den Untergang, der

ihre Sinnlosigkeit glorreich bestätigt. Die Sinnlosigkeit des Untergangs wird hier zum Grund, ihn zu wünschen. "Diamoci in pasto all'Ignoto", heißt es im Gründungsmanifest, "non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo!"⁹⁵ Als Fürsprecher dieser katastrophischen Zukunft gelingt Marinetti das Paradox, mit jeder Tradition zu brechen, ohne ein bestimmtes Zukunftsprojekt vorzuschlagen.

Der Ausbruch, den der Futurismus aus dem "Käfig des Wissens" und aus dem der Geschichte, wobei Verwesung das Schicksal der Insassen sei, unternimmt, vermag ihn nicht mehr zu erkennen, sondern nur noch zu sprengen. Er kennt kein Zurücklassen oder Aufheben von Situationen, was noch geistige Elevation voraussetzte. Die Befreiung ist erst dann erreicht, wenn sie das, wovon sie sich befreit, zugleich zerstört. Darüber belehrt Marinettis zweites futuristisches Manifest "Uccidiamo il chiaro della luna", ebenfalls von 1909. Der große Aufbruch erscheint zunächst als topographische Erhebung. Die Akteure, deutlich ist der Einfluß Nietzsches, ziehen sich auf die persische Hochebene zurück, wo sie sogleich - wieder ein Rückgriff auf den Zarathustra - den Versuchungen des "großen Esels", des Gelehrten, zu widerstehen haben, um sich statt dessen mit den Verrückten, den Bestien und den entfesselten Naturelementen zu verbünden. Mit ihnen vereint kehren die Futuristen dann - das unterscheidet sie grundsätzlich von Nietzsche - zum Angriff auf "Podagra e Paralisi", auf die, "die zu langsam sterben", in die Tiefebene zurück. Der Krieg zwischen Futurismus und Passatismus nimmt im Bündnis mit der katastrophischen Natur und Technik sofort apokalyptische Ausmaße an. Von den Futuristen aufgepeitscht überschwemmt der Ozean, wie schon in Marinettis früheren Poemen, die Welt. Nicht eine Versöhnung mit der unterdrückten Natur wird hier gesucht, sondern die kapitalistische Naturbeherrschung einfach herumgewendet.

Einerseits also kennt der Futurismus kein Zukunftsmodell, das der "Santa Putredine" entginge, dennoch aber sei gerade die Sinnlosigkeit dieser Geschichte der Grund, sie zu "be-

schleunigen". "La storia, agli nostri occhi, è fatalmente una falsaria", stellt Marinetti in seinem Buch "Guerra, sola igiene del mondo" von 1914 fest, um dann unbeirrt fortzufahren, und das ist der Angelpunkt zum Verständnis des Futurismus: "Il passato è necessariamente inferiore al futuro."⁹⁶ Daß die Geschichte eine "Fälschung" sei, wird selbst zum Motiv des Handelns. Der sich selbst überlassene Fortschritt wird zum Gegenstand eines Opferkultes. Begeistert zitiert Marinetti den Spruch Blériots, der Fortschritt sei nur dann echt, wenn er Opfer fordere und an ihnen zu messen: "Occorrono ancora molti e molti cadaveri al progresso."⁹⁷ Bedingung dafür, daß es um Fortschritt sich handle, sei die Vernichtung derjenigen, denen er zugebracht war, das ist die eigentümliche Verschränkung von Ausbruch aus der Geschichte und ihrer Fetischisierung im Futurismus. In demselben Maß, in dem die Zahl der Opfer steigt, beschleunige sich der Fortschritt, und die große Katastrophe ist am Ende mit der Revolution identisch. So erklärt sich schließlich auch die Substitution der Revolution durch den Krieg, der wiederum nur als Ankündigung der "conflagrazione universale" erscheint.

Die futuristische Kunst, die "senza ieri" ist, sei damit auch, so Marinetti, "senza domani".⁹⁸ "Futuristisch" sei sie nur, weil sie der Menschheit in ihrer Selbstvernichtung voraus ist. "Affrettiamoci, fratelli miei", fordert Marinetti die Futuristen in "Uccidiamo il chiaro della luna", als es in den Untergang geht, auf, "volete dunque che le belve ci sorpassino? Noi dobbiamo rimanere in prima fila."⁹⁹ Dies ist der futuristische Avantgardismus. Der Fortschritt wird hier selbst zum Objekt eines Opferkultes, aus dem er seiner Konzeption nach hatte herausführen sollen. Daß er diesen Zweck nicht erreichte und die Menschheit noch immer sich im Stand der "Vorgeschichte" (Marx) befinde, wird dem Futurismus zum Grund, sie der Vernichtung entgegenzutreiben. Einen teleologischen Geschichtsbegriff, in dem er selbst als letztes Glied sich plazierte, beschwört er nur herauf, um dem Untergang Notwendigkeit verleihen zu können. Das ist

auch derjenige Punkt, an dem sich die Autonomie der futuristischen Kunst mit ihrer sozialen Instrumentalisierung vereinigt. Ihre absolute Produktivität, die keine reproduktiven, abbildenden Momente mehr einschließt, erweist sich als das Deckblatt der Destruktivität. In Marinettis "conflagrazione universale" vereinigen sich Geschichtstelos und vorgeschichtliche Katastrophe. "Nessuna logica, nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna opportunità", verlangt das Manifest "Il teatro futurista sintetico" von Marinetti, Settimelli und Corra, "è imponibile alla genialità che deve solo preoccuparsi di creare delle espressioni sintetiche di energia cerebrale le quali abbiano Valore Assoluto di Novità."¹⁰⁰ Diese absolute Neuheit biegt sich sofort in soziale Determination um, sie wird zum Training für einen Krieg, der den gesellschaftlichen Fortschritt mit dem ästhetisch Allerneuesten verbinde. Die Autoren fahren fort: "Il teatro futurista sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari."¹⁰¹ Es ist das Jahr 1914.

Wenn im Futurismus überhaupt ein Anliegen erkennbar bleibt, dann ist es das nach einer Erneuerung des Opferkultes, um dem geschichtlichen Fortschritt neue Glaubwürdigkeit zu verleihen. Gegen den passatistischen Totenkult, "quella venerazione ridicola dei nostri avi" (Gründungsmanifest), opponiert er mit einem Kult des Todes selbst. Er dürfte dasjenige Element gewesen sein, das die ansonsten so heterogene futuristische Gruppe zusammenhielt, er findet sich sogar bei dem von Marinetti politisch wie artistisch so weit entfernten futuristischen Schriftsteller Aldo Palazzeschi ("Il controdolore").

An einer bestimmten Stelle in Marinettis Roman "Mafarka il futurista" verkündet der Negerkönig Mafarka seine futuristische Philosophie, nämlich dort, wo er seine Herrschaft mit dem Argument aufkündigt, er wolle keine Untertanen, sondern Sklaven. So ersetzt Marinetti politisch und ästhetisch

sublimierte Herrschaftsverhältnisse durch unmittelbare Verfügung. "Ecco la nuova Voluttà che libererà il mondo dall'Amore, quando io avrò fondato la religione della Volontà estrinsecata e dell'Eroismo quotidiano."¹⁰² Mit fast den gleichen Worten wird Marinetti wenige Jahre darauf sein Manifest des "mechanischen Menschen" einleiten, auch er habe einen "entäußerten" Willen. Entäußerung bedeutet hier zweierlei; einmal den "Sieg" des Willens über das "Äussere", zum anderen seine Verlegung nach außen, seine "Veräußerung", d.h. seine Abschaffung als Organ subjektiver Autonomie. Marinetti läßt letzteres als ersteres erscheinen, wenn sein Mafarka sagt: "Facciamo splendere tutti i momenti della nostra vita, con atti di volontà impetuosa, di rischio in rischio, corteggiando continuamente la Morte, che con un rude bacio renderà eterni, in tutta la loro bellezza, i frammenti della nostra materia."¹⁰³ Um der Ewigkeit dieses "Triumphes des Willens" teilhaftig zu werden, muß das Individuum durch die Zerstückelung hindurchgegangen sein, und zwar sowohl durch die des Körpers wie durch die der Erfahrungskontinuität. Was schließlich in die Ewigkeit gerettet wird, ist nicht mehr das empirische Subjekt, sondern seine einzelnen Akte, die so fetischistisch geworden sind, daß sich nicht einmal mehr sagen läßt, es seien die seinen gewesen. Marinettis Todeskult ist mit der Abenteuerliteratur des späten 19. Jahrhunderts nicht mehr in Zusammenhang zu bringen, in der der Protagonist aus jeder Gefahr bestätigt und erneuert hervorging, deren glücklicher Ausgang also immer schon vorausgesetzt war. Die futuristische Initiation kennt keinen Abschluß oder wenigstens Ruhepunkt mehr, an dem das Individuum geläutert für einen Augenblick erstrahlte; statt dessen beginnen nun die einzelnen, fragmentarisierten Augenblicke selber zu "leuchten". Das einzige, was hier mit dem Adjektiv "kontinuierlich" versehen werden kann, ist die maximale Todesnähe, die jeden Augenblick erfülle. Auf dem Wege der futuristischen Revolution ist alles ausgelöscht worden, was revolutioniert

werden sollte, so werden für sie Sieg und Niederlage gleich. In diesem Zustand des "entäußerten" Willens liege, so Marinetti/Mafarka, die Zukunft vor ihm "wie eine ausgetretene Heerstraße": "Il mio cervello metallizzato vede dappertutto angoli precisi in rigidi sistemi geometrici. (...) I giorni sono là, davanti a me, fissi, diritti e paralleli, come le strade militari, ben tracciate dagli eserciti dei miei desideri. E il Passato ... abolito, abolito!"¹⁰⁴ Die Mechanisierung des Menschen durch die Veräußerung seines Willens wird hier zur Prämisse der Beherrschung der Zukunft. Die Vergangenheit fügt sich diesem Zugriff nicht.

Was Renato Poggioli den "Agonismus" des Futurismus nannte, wird mit seinem Avantgardismus identisch,¹⁰⁵ wenn Marinetti Mafarkas Programm folgendermaßen zusammenfaßt: "Io glorifico la Morte violenta che corona la gioventù, la Morte che ci coglie allorché siamo degni delle sue voluttà divinizzanti."¹⁰⁶ Als absolutes Jenseits der Geschichte, sogar ohne Revolutionsprinzip, das sie Marinetti zufolge nur sabotierte, wird die futuristische Radikalität grenzenlos; sie ist in nichts mehr "enthalten" und mit ihrem Inhalt ("contenuto") zerstört sie zugleich jede Form. In beider Zerstörung oder Überflutung werden Form und Inhalt hier tatsächlich eins. Politisch ist daraus zu folgern, daß der futuristische Radikalismus nicht mehr an formale Abmachungen und Kompromisse zu binden wäre, denn er erkennt weder die dem zugrundeliegenden Inhalte an noch die Bedeutung der Form. Daran scheiterte nach dem Ersten Weltkrieg der Versuch des Taktikers Giolitti, die futuristische politische Partei doch noch auf den parlamentarischen Staat zu verpflichten.

In der späteren Phase des Futurismus, der der "Arte meccanica", in der der Künstler als Funktionär der Maschine Opfer für sie einfordert, spielt es überhaupt keine Rolle mehr, ob er sich dabei selbst noch als Opfer zu begreifen vermag oder nicht. Marinettis ständige Wiederholung von

Slogans wie "superare se stessi" oder "ottimismo ad ogni costo"¹⁰⁷ hat den Sinn, den Künstler als denjenigen vorzuführen, der das Opfer schon hinter sich gebracht und sich zu seinem Anwalt gemacht hat. Zu Slogans werden sie eben dadurch, daß die Selbstüberwindung und der Optimismus völlig ohne jedes Motiv sind, sie protestieren gegen nichts mehr, stoßen von nichts mehr sich ab, und darum ist der "Optimismus um jeden Preis" in Wahrheit umsonst, leere Gebärde.

- Die universale, weil sinnlose Vernichtung, die der Futurismus zu seiner Sache macht, werde von der Technik gefordert. Im "Mafarka il futurista" schlägt der Rausch der Selbstvernichtung in konstruktivistische Vernunft um. Mafarka, der die Herrschaft über seinen Stamm verschmähte, macht sich an die Konstruktion eines absoluten und willenlosen Herrschers, seines unsterblichen, mechanischen Sohnes, Gazurmah, der unsterblich nur deshalb ist, weil er "senza il puzzolente concorso della vulva" zustandekam, jedoch zu seiner Erweckung das Leben des Vaters fordert. Dieser mechanische und allmächtige Sohn ist die verkörperte Katastrophe, das wahre Bild des Futurismus. Seine Erweckung wird von den folgenden Worten des Vaters begleitet: "Uccidimi! Hai ucciso la Terra ... la Terra! ... Fra poco udrai il suo primo sussulto d'agonia."¹⁰⁸ Der Untergang der Erde erscheint umgekehrt zugleich als Eroberung des Firmaments. Marinetti nimmt ab Ende des futuristischen Romans seine vorfuturistischen Poeme, "La conquête des étoiles" und "Destruction" wieder auf: "Indietro, Sole, re detronizzato, a cui ho distrutto il regno!... Io non temo le tenebre infinite! ... Io non sono un uomo strisciante che si sforza, durante la notte, di spingere la piccola testa di tartaruga fuori dall'immenso guscio del firmamento! Il firmamento? Io ne sono il padrone!"¹⁰⁹ Dieser Errichtung absoluter Herrschaft in der Vernichtung wird von Marinetti sogleich, das ist bei ihm der Einstand von Inbrunst und Zynismus, in den süßlichsten Tönen der Spät-

romantik verklärt: "Così la grande speranza del mondo, il gran sogno della musica totale, si realizzava finalmente nelle ali di Gazurmah." Es sind die letzten Sätze des Buches.

Als Modelle des befreiten Menschen gelten Marinetti der Autofahrer und später der Pilot - sein Theaterstück "Poupées électriques" (Paris 1910) war den Gebrüdern Wright gewidmet. Die Auswechslung der Bewegung in der Zeit durch die im Raum treibt notwendig den stilistischen Schwulst hervor. Marinettis Gestus erlaubt ihm keine Verteilung der Gedanken über den Raum des Textes und sie dürfen durch keine stringente Entwicklung in der Zeit sich entfalten. Der Destruktionsgestus ist in jedem Satz präsent, und die Inhalte, an denen er sich entzündet, verkommen zu gleichgültigen Versatzstücken. Da aber Bewegung zugleich blockiert ist, muß gerade seine "synthetische" Sprache der überladendsten Formulierungen sich bedienen. Im Schwulst erblickt Marinetti das Zeichen der aus den Formulierungen heraustretenden Aggression. Die futuristische "Simultaneität" ist nichts als eine heute nahezu unlesbare Anhäufung immer der gleichen pathetischen Gebärden. "Nur in der Form des Schwulstes", schreibt Ansgar Hillach im Anschluß an Benjamins Interpretation der barocken Allegorie, "vermag der Sprachlaut, als ein anarchisches Wirklichkeitselement im Innern des allegorischen Gefüges sich als Bewegung durchzusetzen."¹¹⁰ Die Nähe der futuristischen Literatur zur Allegorie ist so offensichtlich, daß Marinetti sie in einem seiner Literatur-manifeste ausdrücklich, aber nicht überzeugend, zurückzuweisen hatte. Ihm zufolge beruhe die Allegorie auf einer "logischen" Verknüpfung der Bedeutungsträger, während "al contrario io aspiro a dare il seguirsi illogico, non più esplicativo, ma intuitivo, dei secondi termini di molte analogie."¹¹¹ Von der Sukzession, die Marinetti hier beansprucht, ist in seinen Schriften nichts zu finden, kaum ein Autor tritt so hektisch und pathetisch auf der Stelle wie er.

Renato Poggioli bemerkt in seiner Analyse der Avantgarde, "l'arte autentica d'una società borghese non può essere che antiborghese",¹¹² was zutrifft, wenn man hinzufügt, daß

dieses "Anti" keinerlei historischen Sinn in sich schließt. Maurizio Calvesi hat die Begriffe der "Freiheit" und der "Echtheit" als die beiden widersprüchlichen Grundintentionen der Avantgarde bestimmt.¹¹³ Während erstere subjektive Spontaneität zur Voraussetzung hat, sucht letztere sie als Rückgang zu einer Ursprünglichkeit zu legitimieren. Damit ist zugleich eine politische oder soziale Oszillation verbunden; sofern die Avantgarde auf der Authentizität insistiert, bezieht sie im Bündnis mit der akademischen Kultur einen aristokratischen Standpunkt gegenüber der Kulturindustrie; sofern sie sich dagegen an der geronnenen Stagnation der Kultur stößt, findet sie in der Massenkultur ihren notwendigen Bündnispartner. Das Ergebnis, treten diese beiden Positionen unvermittelt zusammen, ist eine Art Verwahrlosung aus Snobismus, wie man sie heute noch z.B. bei Jazzfans beobachten kann. Der Futurismus erblickte im Film, im Jazz, im Varieté, im Radio usw. die neuen, ihm entsprechenden Ausdrucksformen, die zugleich auch die einzig authentischen seien, d.h. er belegte sie mit eben der Aura, die sie Benjamin zufolge zerstören.

Der futuristische Wille zum Vergessen verbindet Selbstzerstörung mit Selbsthypostasierung. Von allen avantgardistischen Bewegungen hat der Futurismus den Geniebegriff am deutlichsten in den Mittelpunkt gestellt. Am Ursprung dieses Begriffs bei Kant war Genie der Selbstausdruck von Natur in Regeln, jenseits der Verstandeskategorien. "Genie ist das Talent", hatte es in der "Kritik der Urteilskraft" geheißen, "welches der Kunst die Regel gibt. (...) Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt."¹¹⁴ Die Konzeption des Geniebegriffs bei Kant war zugleich seine Reduktion auf die notwendige Passage von der Natur zur Kunst. Wenn im Futurismus der Geniebegriff sich wieder aufrichtet, so geschieht das in unvermittelter Identifikation mit der Natur, ohne das Dazwischentreten der Regel, wobei auch die Natur

selbst sich in spezifischer Weise verschiebt. Der Künstler, heißt es bei Carlo Carrà, "il quale per dare un vortice, deve essere un vortice ... e non un freddo intelletto logico. Sappiatelo dunque! Per ottenere questa pittura totale, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, pittura-stato d'animo dell'universale, bisogna dipingere, come gli ubriachi cantano e vomitano."¹¹⁵ Indem dieses Genie sich derart unmittelbar mit seinem Gegenstand, der damit auch jede Bestimmbarkeit verliert, in eins setzt, gibt es seine Funktion als Organ der Natur auf, die Kants Doppeldeutigkeit ihm zuwies. Der Futurismus setzt Teilnahme am Geschehen an die Stelle seiner Darstellung. Seine vollendete Unbegreiflichkeit und Undarstellbarkeit löst auch seine Wirklichkeit auf, nicht zufällig steht der "Wirbel" als Carràs Beispiel, und es wäre an keiner Stelle mehr zu unterscheiden, ob ihm Realitätsgehalt zukommt, oder ob er nur der "stato d'animo" des Künstlers selbst ist. Der extreme Naturalismus der futuristischen Kunst ist zugleich undurchschaubar subjektivistisch, ein imperialer Gestus ersetzt daher die Stellvertreterfunktion der Kunst. "Noi vogliamo rinchiudere l'universo nell'opera d'arte", behauptet ein anderer futuristischer Maler, Gino Severini, pathetisch, "gli oggetti non esistono più."¹¹⁶ Der Futurismus will also nicht mehr Welt abbilden, sondern sie sein, und nicht mehr ein einzelnes Objekt, ein spezifischer Aspekt, sondern die ganze auf einmal. Indem er die Kunst an die Stelle der Objekte setzt, wird sie in ihrer Ausdruckslosigkeit fetischistisch. Der Futurismus folgt dem Urbild der Verdinglichung: "Der Prozeß erlischt im Resultat."¹¹⁷ Das geschieht hier jedoch so, daß der Prozeß selber sich undurchschaubar kristallisiert. Dies ist der Sinn seines "hygienischen Vergessens" und dies ist auch der Grund, warum er den Versuch einer Vergegenwärtigung von Geschichte zugunsten ihrer Überspringung aufgegeben hat. Seine Ästhetik betreibt Imitation des Tauschs, "des Gleich um Gleich von Rechnungen, die aufgehen, bei denen eigentlich

nichts zurückbleibt; alles Historische aber wäre ein Rest. Tausch ist, als Revokation eines Aktes durch einen anderen, dem Sinn seines Vollzugs nach selber zeitlos."¹¹⁸ Hier liegt die Zeitlosigkeit der futuristischen Zukunft. Das futuristische Neue ist ebenso bedeutungslos, enigmatisch und dennoch sofortige Befriedigung verheißend wie jede andere Ware auch, nur daß diese Warenwelt nun mit der Aura des Authentischen, Ursprünglichen und Verpflichtenden versehen wird.

Der futuristische Ausbruch ist einer aus der Sphäre der Bedeutungen in die der Dinge; aus der Verdinglichung bezieht er seinen Rausch. Das Kunstwerk wird durch Löschung seines Ausdrucksgehalts zum Ding unter Dingen und zugleich zur Erfüllung eines neuen Zustands, den der Futurismus historisch nicht mehr begreifen konnte. Sein Radikalismus steht konträr zu jeder revolutionären Theorie und verbindet das doch mit der revolutionären Gebärde, dadurch wurde er für den Faschismus applikabel.

Wenn man Revolution mit Nietzsche als Wahl einer neuen Vergangenheit begreift, ist historisches Eingedenken ihr wesentliches Instrument. Der Futurismus kann als Indiz dafür stehen, wie wenig sie heute auf eine kontinuierliche Reifung der Geschichte, geschweige denn auf die Entwicklung der Produktivkräfte, vertrauen könnte. Sein tabula rasa Gestus ist Deckblatt des Bestehenden, aus ihm wäre zu entnehmen, wie sehr der katastrophisch gewordene Fortschritt den Revolutionsbegriff inzwischen unter sich subsumiert.

Marinettis Begriff des Absurden, dessen "tiefe Brunnen" dem Gründungsmanifest zufolge mit Opfern zu füllen seien, wendet sich gegen die teleologische Geschichtsphilosophie, die den Handlungen sowohl Wirkung wie Sinn versprochen hatte. Dabei gab das Kunstwerk das Vorbild auf einen Stand der Versöhnung, in dem, wie Fichtes Geschichtsphilosophie es formulierte, "die Menschheit alle ihre Verhältnisse mit Freiheit nach der Vernunft einrichtet."¹¹⁹ Die fortschrei-

tende Säkularisierung löste schließlich auch ihr eigenes Organon, die Aufklärung, zur bloßen Schimäre auf, ihr fiel am Ende auch der semitheologische Begriff des absoluten Geistes, Garant der Versöhnung, zum Opfer. Damit verlor der Künstler zugleich seine Stellung als Anwalt der Gattung. Hatte Fichte in seiner Moralphilosophie noch behauptet, die Kunst mache den transzendentalen Standpunkt zum gemeinen, taucht in der Moderne gleichzeitig mit dem Zusammenbruch der teleologischen Geschichtsphilosophie ein Geniebegriff wieder auf, der nicht mehr als Vermittlungsinstanz gefaßt werden kann. "Es wird eine Zeit sein", erwartet Nietzsche, "in der man sich aller Konstruktionen des Weltprozesses oder auch der Menschheitsgeschichte weislich enthält, eine Zeit, in der man überhaupt sich mehr die Massen betrachtet, sondern wieder den einzelnen. (...) Diese setzen nicht etwa einen Prozeß fort, sondern leben zeitlos-gleichzeitig, ... sie leben als die Genialen-Republik, von der Schopenhauer erzählt. (...) Nein, das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern nur in ihren höchsten Exemplaren."¹²⁰ Es ist also eine Zeit, die ihre Position innerhalb der Geschichte nicht mehr bestimmen kann, sich selber unkenntlich ist, und ebenso undurchschaubar ist das Werk dieser "höchsten Exemplare". Mit dem Fall des historischen Teleologiebegriffs hört zugleich künstlerische Form auf, "gewaltlose Synthesis des Verstreuten" (Adorno) zu sein und schließt ein Moment der Willkür ein.

Im Futurismus wird reflektierte Identität als "Käfig" gesehen, der Erfüllung, Befriedigung und Bewegung ausschliesse; umgekehrt erscheint der Tod dann als Bild des erfüllten Lebens, das sich im stetigen Erfahrungsprozeß nicht mehr zu realisieren vermochte. Was der traditionellen Kunst ihr Versöhnungsanspruch war, ist dem Futurismus in den Zynismus gerutscht. In seiner Selbststilisierung hat er sich so sehr zum Organ der Zerstörung gemacht, hat sie so sehr in sich hineingenommen, daß sie ihm, tritt sie in der Wirklichkeit auf, nur noch als harmloses Spiel und als willkommene

Bestätigung erscheinen kann.¹²¹

Auf diesem Hintergrund können Auffassungen wie die Joshua Taylors nur noch als Naivität gelten: "They (die Futuristen/M.H.) were forced to humanize the machine rather than mechanize man, because underneath their ruthless pronouncements and their praise of war was an intensely personal idealism. Only through their revivification of personal experience, through a new definition of the self, could they triumph over a threatening world to reach a sublime spiritual peace. In spite of their constant threat of chaos, at the core of each of their compositions, ... they sought an intuitive imitation of an ideal order. (...) Futurism was indeed an apt word to describe their confident search for that which is always just ahead. At the time of cultivated cynicism they expressed an optimism that was looked upon as puerile by some, as a salvation by others."¹²² Dieser Ton ist typisch für viele kunsthistorische Arbeiten. Taylor war immerhin der Organisator der großen Futurismus-Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1960, die die Futurismus-Renaissance auch außerhalb Italiens einleitete. Abgesehen davon, daß die Behauptung, den Futuristen habe die Mechanisierung des Menschen ferngelegen, nicht gerade eine genaue Kenntnis des Gegenstandes verrät, erreicht die Begriffsverwirrung hier ihren Höhepunkt. Idealist wäre für Taylor ungefähr derjenige, der Ideale hat. In gewissem Sinn aber könnte Taylor doch Recht behalten, die Futuristen konnten mit ihrer Identifikation des katastrophischen Fortschritts in der Tat "optimistisch" sein. Nur wäre das der bisher extremste Zynismus, und zwar gerade deshalb, weil er nicht als solcher erscheint, sondern als ausgelassenes Spiel.

Jede Revolutionsphilosophie verbindet einen Geschichtsbegriff mit einem Katastrophenbegriff. Revolution, das wäre die Seite des Futurismus, kann nicht als Resultat der Geschichte gedacht werden, sie wäre vielmehr deren Ende und

Neubeginn. Jede Revolution führte zuerst einen neuen Kalender ein und noch von den Pariser Revolutionären 1830 berichtet Walter Benjamin, daß sie die Zeiger von den Kirchturmuhren schossen. Ideen zu einer Aufhebung der Zeit, wie sie während der russischen Revolution etwa von Majakowski und Chlebnikov entwickelt wurden, sind das sicherste Indiz für revolutionäres Denken. Von diesem messianischen Revolutionsbegriff schreibt Gershom Scholem: "Die Erlösung ist kein Ergebnis innerweltlicher Entwicklungen, wie ... in den abendländischen Umdeutungen des Messianismus seit der Aufklärung, wo noch in seiner Säkularisierung im Fortschrittsglauben der Messianismus eine ungebrochene und ungeheuerere Macht beweist. Sie ist vielmehr ein Einbruch der Transzendenz in die Geschichte, ein Einbruch, in dem die Geschichte selber zugrunde geht."¹²³ War der Fortschrittsglaube die eine Seite dieser Säkularisierung, so das Revolutionsdenken die andere. Es hielt an der katastrophischen Komponente dieser Erlösung fest. Im Futurismus schießen diese beiden Pole zu neuer Identität zusammen. Es findet sich bei Marinetti keine Idee einer Aufhebung der Zeit außerhalb der zeitlosen Todesaugenblicke. Die revolutionäre Aufhebung der Zeit wird von ihm in einen Totenkult überführt, der wiederum einem sich selbst überstürzenden Fortschritt zur Grundlage dient.

Kann die Revolution, wie Marinetti es vertritt, nicht als Resultat der Geschichte gedacht werden, so kann sie sich doch andererseits nicht vollständig von ihr lösen. Wird sie nicht mehr als eine historische Passage der gesamten Gesellschaft von einem Zustand zum anderen begriffen, schlägt sie um in soziale Hierarchie, in der die Individuen, die der Erlösung bereits teilhaftig sind, das Herrschaftsrecht gewinnen. Die Aporie des Revolutionsbegriffes reicht über den Futurismus hinaus. Er kann weder mit der historischen Dynamis identifiziert werden, was unterstellte, es gebe schon ein erlöstes Gattungssubjekt, das da fortschreite und Revolution so in die Vergangenheit zurückprojizierte, noch als

purere "Augenblick" völlig aus der Geschichte herausgerissen und gegen sie gewendet werden. Der aporetischen Stellung des Revolutionsbegriffes zur Geschichte entspricht die ihres Legitimationsfundaments. Er könnte weder auf ein absolutes Subjekt der Geschichte sich beziehen, wodurch die geschichtlichen Entfremdungsformen als Phasen seiner quasi-individuellen Entwicklung naturalisiert würden, noch unmittelbar positivistisch der "Reifung der Zeit" sich überlassen. Bei Marinetti bedarf der "strahlende Augenblick" maximaler Todesnähe keiner historischen Vorbereitung, er wird zum Initiationsritual der neuen Herrscher. Zudem erweist sich dieser revolutionäre Sprung als einer aus der subjektiven Autonomie heraus ins Mechanische und Anorganische.

Karl Löwith hat in "Weltgeschichte und Heilsgeschehen" die Säkularisierung des Messianismus in den modernen Teleologiebegriff ausführlich dargestellt. "Die Rede vom Sinn des Geschehens verlangt den Horizont einer eschatologischen Zukunft. (...) Die christliche Zuversicht ist dem modernen Geschichtsbewußtsein abhanden gekommen, aber die Sicht auf die Zukunft als solche ist herrschend geblieben."¹²⁴ Nicht zufällig wohl spricht Löwith gelegentlich vom "futuristischen" Geschichtsbewußtsein der Moderne. Löwith sah auch den Zirkel, in dem die Frage nach dem Zweck der Geschichte beschlossen liegt: "Die Frage nach dem Sinn der Geschichte wäre gar nicht zur Existenz gekommen, wenn die Geschehnisse selber sinnvoll wären, und um ihres Mangels an Sinn gewahr zu werden, bedarf es andererseits schon eines Vorblicks auf Sinnerfüllung."¹²⁵ Das religiös gebundene Wiederauferstehungsmoment ist aus der futuristischen Zukunft verschwunden, was verbleibt, ist das Katastrophenmoment einer Zukunft ohne Subjekte. Die futuristische Zukunft hat die Katastrophe auf Dauer gestellt, die politische und soziale Ordnung, die Marinetti dann entwickelte, ist nichts weiter als die institutionalisierte und den Gesellschaftsmitgliedern, denen, "die zu langsam sterben", zwang-

haft gegenübertretende Vernichtung. Aus diesem Grund führte der Futurismus die Interventionskampagne von 1914/15 an, und nicht, weil es italienische Gebiete zu befreien galt, und aus diesem Grund leitete er 1918-20 die faschistischen Terroraktionen, und nicht, weil er irgendeiner antisozialistischen Ideologie Glauben schenkte. Die sozialistische Partei schied allerdings in dieser Perspektive schon deshalb als Bündnispartner aus, weil sie die von Marinetti geforderte Militanz nicht zu decken bereit war.

I.3 Ausbruch und Destruktion, zum topologischen Denken des Futurismus

Der 20. Februar 1909 ist das Datum der offiziellen Gründung des Futurismus; auf der Titelseite des Pariser "Figaro" erscheint Marinettis Artikel "Le Futurisme"¹²⁶, der dann in Italien unter dem Titel "Fondazione e Manifesto del Futurismo" in Umlauf gebracht wird. Schon diese Platzierung allein zeigt an, daß es sich keineswegs an ein artistisches Publikum, sondern "a tutti gli uomini vivi" wandte und daß keine reine Kunstbewegung hier intendiert war. Dieses Manifest folgt bereits dem Rat Marinettis an den futuristischen Musiker Balilla Pratella, als dieser wenig später daranging, ein Manifest zur futuristischen Musik zu formulieren: "Manifesto vuol dire cosa da vedersi senza occhiali."¹²⁷ Es werden hier keine Prinzipien und Techniken einer neuen Kunst entwickelt, sondern ein ganzes Lebensprogramm, und zwar das einer Entladung: "Da un'atmosfera d'idee ancora confuse e caotiche lameggiò improvvisa una parola di fiamma che resiste ormai a tutte le raffiche: FUTURISMO."¹²⁸ So heißt es noch nicht im Gründungsmanifest, sondern in Marinettis Vorwort zu Gian Pietro Lucinis "Revolverate", dem ersten Buch, das 1909 in Marinettis inzwischen futuristisch gewordenen Poesia-Verlag erschien. Lucini hatte sein Buch eigentlich "Canzoni amare" nennen wollen, hatte sich aber auch noch zwei Jahre später Marinettis neuer Verlagspolitik zu beugen, als der zweite Band seiner Gedichte unter dem Titel "Nuove Revolverate" erschien.

Nicht Resultat einer Geschichte und eines Reflexionsprozesses sei demnach der Futurismus, er verarbeitet die Atmosphäre, in der er entsteht, nicht, sondern entzündet und verzehrt sie. Als solcher Blitz habe er weder Vorbereitung, etwa in einem Lernprozeß, noch in sich selber Konsistenz, er sei vielmehr zündendes Wort und Naturerscheinung, die die Futuristen selbst überwältige. Der Mechanismus der

Auf- und Entladung wird nicht in meteorologischen, sondern in sozialen und politischen Metaphern im Gründungsmanifest dargestellt; in ihm wird damit auch die spezifische Präparation, nämlich der Ästhetizismus, deutlich, die dann doch erfordert ist, um im Futurismus zu verbrennen.

Zu jeder Neugründung gehört der entsprechende Gründungsmythos. Er wird hier zum ersten Mal vorgeführt, um dann in den folgenden Manifesten und Schriften Marinettis und anderer Futuristen hundertfach variiert, aufgenommen und wiederholt zu werden. Das futuristische Manifest ist im Unterschied zu früheren Kunstprogrammen rein initiatorisch, es lehrt nichts, sondern staut rituell die Spannung so sehr an, daß kein Ausgleich, der in einer Theorie sich entfalten könnte, mehr möglich ist. Ihre Explosion und die Zerstückelung der Identität steht hier wie auch sonst bei Marinetti als Befreiung. "Il sangue", heißt es im dem Gründungsmanifest folgenden "Uccidiamo il chiaro della luna", "sappiatelo, non ha valore né splendore, se non liberato, col ferro e col fuoco, dalla prigione delle arterie."¹²⁹ In diesem Befreiungsbegriff, der mehr von dem befreit, was er befreien sollte, liegt die gesamte Gewalt des Futurismus. Sie wird im Gründungsmanifest als die neueste "Erfindung" und als das unvordenklich Alte zugleich vorgeführt. Die Herausforderung des Todes habe nicht zuletzt deshalb den Wert absoluter Neuheit, weil das Denken ihr nicht mehr den Maßstab setzen und sie nicht mehr einholen könne. So verbinden sich im Todeskult Revolution und Rückkehr auf prä-reflexive Entwicklungsstufen. Der Tod kann hier auch nicht wie später bei Heidegger als Autogratisfikation in ein "eigentliches Dasein" kontemplativ hineingenommen werden. Der Futurismus hat an der weit über ihn hinausgreifenden Tendenz teil, die Installation des Neuen durch einen Ursprungsmythos abzudecken, nur daß, so wie seine Novität sich radikalisiert und entleert hat, auch dessen mythischer Ursprung nur im Todeskult selber besteht. Es geht also nicht um eine Wiederaufrichtung eines ursprünglich schon vernünfti-

gen Gattungssubjekts, wie der Ursprungsmythos der Aufklärungsnphilosophie es beinhaltete¹³⁰, sondern die größere Radikalität des Futurismus greift gegen die Vernunft angeblich noch weiter in die Geschichte zurück.

Das Gründungsmanifest beginnt mit einer Beschreibung des Interieurs von Marinettis Wohnung in Mailand - daß sie authentisch ist, geht auch aus den Berichten anderer Futuristen, die an den von Marinetti beschworenen nächtlichen Versammlungen teilnahmen, hervor.¹³¹ "Avevamo vegliato tutta la notte - i miei amici ed io - sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetische scritture."¹³² Soweit die Aufladung, aus der der Futurismus hervorgeht. Symbolistischer, Überladener, orientalischer, unfuturistischer könnte der Ort der Einweihung kaum sein. Der Futurismus wollte Präzision, Unsentimentalität, Geometrie, Transparenz; nichts von alledem in diesen Räumen. Aber als genaues Gegenteil des Futurismus ist dieses Ambiente mit seiner bedrückenden Enge seine Geburtszelle. Wichtiges Ingrediens dieses Genrebildes ist die nur stellenweise beleuchtete Nacht, ~~der Halbschatten. Es ist nicht die romantische des~~ Traums, auch nicht die sentimentale, sondern die übernächtigte und "frenetische". Die Geburtskammer dämpft zugleich jedes Echo der hektischen Aktivität in ihrem Innern. Dieser gereizte Zustand der Schlaflosigkeit mit seiner sich selbst verzehrenden Aktivität ist es dann, was aus diesem Interieur heraus wenig später auf die Straßen der Stadt verlegt wird. Die Abgeschlossenheit dieser Zelle, aus der nichts nach außen dringt, deren Ausstattung viel mit D'Annunzios Villa in Salò gemein hat und die merkwürdig zu Marinettis Klaustrophobie kontrastiert, die nächtliche Verbrüderung der Eingeweihten, tragen schließlich zur sozialen

Definition der Protagonisten, ihrem Gefühl grenzenloser Überlegenheit, bei: "Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come farì superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti."¹³³ Die nächtliche Frenetik ist demnach nicht die gemeine Hektik des Tagesgeschäfts, obwohl sie wenig später auch das unter sich begreifen wird, sondern im militärischen Sinne "avancierter". Die komplette Geschlossenheit der Kammer hat unmittelbar den gesamten Kosmos zum Gegner, der engste Rückzug findet in der weitesten Erstreckung sein Komplement. Aus dem Bewußtsein, "Kundschafter" gegenüber dem "Heer der Sterne" zu sein, bezieht Marinetti hier seine Erregung, und zwar um so mehr, als er niemanden hinter sich hat und in keinerlei Auftrag handelt.

Seine ersten Bündnispartner findet der Futurismus dann in der ebenfalls ruhelosen Maschinerie: "Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa."¹³³ Die Arbeiter, die diese Höllenmaschinen bedienen, treten hier selbst als Unterweltswesen auf, die sich über den Zweck ihres Tuns weder Rechenschaft ablegen könnten noch brauchten, und gerade als Verurteilte werden sie den Futuristen in ihrer Zelle analog. Denn auch in diesem Titanismus verschwindet die Arbeit, die Heizer arbeiten nicht, "s'agitano", ebenso wie die Futuristen in ihrer angeheizten Atmosphäre.

Erweckungsinstanz aus dieser frenetischen und unproduktiven Einsamkeit ist wiederum die Technik, zunächst die Straßenbahn - "il tram che passa entra nelle case",¹³⁵ hatte es dazu im ersten Manifest der futuristischen Maler geheißen. Diese "Compenetrazione" ist im Gründungsmanifest vorgeformt, die Straßenbahn läßt die Versammelten aufschrecken, als seien sie doch in einer Art Schlaf gewesen und würden nun in die Wirklichkeit zurückgerufen. "Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli

enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sradica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorgi di un diluvio."¹³⁶ Das erste, was die Technik in den Erwachenden hervorruft, ist das Bild der Naturkatastrophe. Die Katastrophe erscheint in der Technik nur fragil gebannt und auf ihren erneuten Ausbruch wartend. Die Beschwörung katastrophischer Natur in der Technik wird von nun an zu den Konstanten der futuristischen Kunst gehören. So heißt es, um die kürzeste Formel hierfür herauszugreifen, in Marinettis Manifest "La nuova religione -morale della velocità" vom 11. Mai 1916 bei der Beschreibung seines Autos: "Questa 100 HP continua le caverne dell'Etna."¹³⁷ Die technische Beherrschung der Natur zeigt hier ihre Kehrseite, in der Maschine trete dem Menschen wieder eine ungebändigte Natur gegenüber. Die technischen Desaster, deren soziale Vermittlung der Futurismus verschwinden läßt, vertreten die Bedrohlichkeit der alten Natur, wobei noch festzuhalten ist, daß fast nie die Produktionstechnologie, sondern immer die Verkehrsmittel dafür Modell stehen. Daher wird die Technik zum Kernstück des neuen mythischen Zeitalters und zum Objekt des neuen Opferkultes.

Im Gründungsmanifest ist die Straßenbahn noch nicht das gemeinte Aufbruchsmittel, ihre Insassen sind wie die Bewohner jener Dörfer an der noch die Opfer der Technik, nicht ihre Priester. Erst das Auto erlaubt es, die Aufrechterhaltung der ursprünglichen Isolation mit räumlicher Dynamik zu verbinden: "Noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici."¹³⁸ Dem Aufruf dieser Fabelwesen gehorcht der Ausbruch aus der Enge des Interieurs.¹³⁹ Der Ausbruch läßt die Zelle nur räumlich hinter sich, er ist Abfahrt: "Andiamo, diss'io; andiamo amici! Partiamo! Finalmente la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli! Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!

Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta le nostre tenebre millenarie."¹⁴⁰ Diese Zeitenwende, der der Aufbruch nicht gehorcht, die er vielmehr auslöst, beinhaltet zugleich die Wiedererichtung und Realisierung der Mythologie durch die Technik. Das "mystische Ideal", der mystische Aufstieg werde durch das Flugzeug - die Engel, die da bald fliegen werden - zugleich verwirklicht und damit als bloßes Ideal überwunden. Die Technik erweist ihre mystische Qualität genau darin, daß sie das Leben auf die Probe stellt.

Dieser Aufbruch, der dem Ruf der Maschinen folgt, wird von nun an zum festen Bestandteil aller folgenden futuristischen Manifeste gehören. Für das Motiv ließe sich selbstverständlich Baudelaire als Vorläufer nennen, dort aber war der Tod der "alte Kapitän", der die Reise führte, hier wird er selbst zum Ziel. So hieß es schon in Marinettis vorfuturistischem Poem "Distruzione":

"Urrà! Partiamo, anima mia! Fuggiamo
oltre la molla dei muscoli che scatta,
oltre i confini dello spazio e del tempo,
fuor dal possibile nero, in pieno azzurro assurdo,
per seguir la romantica avventura degli Astri!"¹⁴¹

Im Auto gelangen der Aspekt der Bestie und der der Liebhaberin zum Einstand, das ist neu im Gründungsmanifest, in "Distruzione" war noch die Eisenbahn das Ausbruchsmittel gewesen, das diese Sexualisierung der Todesgefahr offenbar noch nicht zuließ. "Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco."¹⁴² Der Einstieg in die Maschine trennt scharf den vorigen Zustand vom futuristischen, er führt durch den rituellen Tod hindurch und erst von der fortgesetzten Todesdrohung empfängt Marinetti dann neue Lebenskraft. In dieser rituellen Initiation ohne Abschluß, also ohne Heilung, hat der Initiant seine Vergangenheit und

sein Denken nun wörtlich zurückgelassen. Die Bewegung kann daher nur noch als unkontrollierbare Raserei erscheinen: "La furente scopa della pazzia ci strappò a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti."¹⁴³ Das Abenteuer mit der Technik ersetzt das der Natur, wie tiefeingeschnittene Flußbetten seien die Straßen. Der neue Zustand ist erstens gereinigt - "scopa" -, zweitens ohne Subjekt, das wurde zurückgelassen.

Die Initiation macht auch den Protagonisten selber zur Bestie, was eben noch Flucht und Ausbruch war, verwandelt sich in die Jagd, wobei der Gejagte der Tod ist: "E noi, come giovani leoni, inseguivamo la Morte, dal pelame nero maculato di pallide croci, che correva via pel vasto cielo violaceo, vivo e palpitante."¹⁴⁴ Gegenüber der Präsenz des Todes, die, da der Tod flieht, nur in der Raserei gefunden werden könne, verblaßt jedes andere "Ideal". Sein Erreichen wird zur Befreiung - nebenbei, diese Passagen lasse ich hier aus, fallen noch einige Radfahrer und Hunde der futuristischen Jagd zum Opfer. "Non avevamo un'Amante ideale che ergesse fino alle nuvole la sua sublime figura, né una Regina crudele a cui offrire le nostre salme, contorte a guisa di anelli bizantini! Nulla per voler morire se non il desiderio di liberarci finalmente dal nostro coraggio troppo pesante."¹⁴⁵ Es fällt schwer, derartige Passagen überhaupt noch ernst zu nehmen. Nichts ist hier glaubwürdig, ~~weder die subjektive Not noch der pubertäre Überschwang.~~ Aus dem "schrecklichen Käfig der Gelehrtheit" (Marinetti) führt nur der Wahnsinn oder der Tod heraus. Nur wird das Opfer hier niemandem mehr dargebracht, ihm fehlt der Abschluß der Versöhnung. Gerade dadurch aber wird der Totenkult hier zwanghaft. Die Raserei im Auto ist das Ritual dieses Kults. "Noi correvamo schiacciando su le soglie delle case i cani da guardia che si arrotondavano, sotto i nostri pneumatici scottanti, come solini sotto il ferro da stirare. La Morte, addomesticata, mi sorpassava ad ogni svolta, per porgermi la zampa con grazia, e a quando a quando si stendeva a terra con un rumore di mascelle stridenti, mandandomi

da ogni pozzanghera, sguardi vellutati e carezzevoli."146

Deutlich ist in diesen Beschreibungen zunächst, daß der Futurismus als "Bewegung" keinerlei zeitlichen Sinn in sich begreift, die Bewegung im Raum schließt nicht eine Entwicklung in der Zeit ein, sondern die Vernichtung des Subjekts. Zugleich gewinnt die horizontale Autofahrt hier das Gesicht der Elevation, und zwar vermittelt der Metaphern des Sturzes oder des Niedrigen, mit denen die Umgebung beschrieben wird. Nicht zufällig heißt es vom Tod: "si stendeva a terra", die Bewegung ist folglich darüber. Ebenso werden die Wachunde von den Reifen flachgebügelt. Die Geschwindigkeit erscheint also als Erleichterung vom Ich, die diesen Aufstieg ermöglicht. Mit anderen Worten, die Attribute des Schnellen, Leichten, Mechanischen, Star-ken usw. werden mit der Bedeutung einer Höherentwicklung versehen, oder der ethische und der energetische Index dieser Metaphern koinzidieren. Da die Reflexion ebenfalls in die Sphäre des Niedrigen gehört, gewinnt der Futurismus an Dynamik, was er an Luzidität verliert. Der Verlust an Erregung, das Nachlassen der Energie, gelten als Zeichen von Niedrigkeit, Schwäche, Schwerfälligkeit. Gleichgesetzt werden umgekehrt Aufstieg, Läuterung und Aggression. Auf der Achse der Trägheit befinden sich Weiblichkeit ("grazia", "sguardi vellutati") und Tod gleichermaßen, ihre aggressiv männliche Unterwerfung holt sie jedoch nur ein. In diesem dichotomischen Denken von Bewegung oder Stillstand, Aufstieg oder Fall, Aggression oder Opfer usw., geht jede Frage, welche Bewegung denn verlangt sei, unter. Sie wäre selbst schon Indiz der Stagnation. Gegen den "domestizierten Tod", "der aus den Pfützen blickt", setzt die futuristische Bewegung den gewaltsamen, um seiner selbst willen gesuchten. Die Opposition zwischen der Bewegung mit ihren Attributen des Feuers, der Durchstoßung, des Aufstiegs einerseits, und den Bildern der Stagnation, der Weichheit, Geschlossenheit, Weiblichkeit usw. andererseits, ist also eine tautologische. In dieser Gegenüberstellung

bestätigen sich die Extreme gegenseitig. Das Niedrige, Schwache usw. muß seine Verführungsmacht behalten, damit der Aufstieg als seine Unterwerfung erscheinen kann, und umgekehrt erhält es diese Qualität erst von der sich selbst setzenden, leeren Aggression.

Diese Grundopposition des Futurismus, die Umberto Artioli seine "axiomatischen Metaphern" nennt¹⁴⁷, wird von Marinetti im bereits erwähnten Manifest "La nuova religione-morale della velocità" schematisiert, wobei die Identifikation der ethischen mit den energetischen Kategorien schon aus dem Titel hervorgeht. Geschwindigkeit, heißt es dort, ist "Vittoria del nostro io sui perfidi complotti del nostro-Peso,"¹⁴⁸ soweit also wieder Bewegung als Reinigung und Abstreifung des Körpers. Das stellt sich jedoch sofort als bloßer Substanzenaustausch heraus: "Velocità = sparpagliamento + condensazione dell'io. Tutto lo spazio percorso da un corpo si condensa in questo stesso corpo." Die Bewegung sei demnach nicht mehr als Erfahrung zu verarbeiten, sondern sei im Körper präsent. Verkörperung wird vermöge der Bewegung zum Gegenbegriff der Reflexion. Der Austausch organischer für anorganische Materie erscheint dann als mystische Elevation: "Velocità terrestre = amore della donna-terra (lussuria orizzontale) = automobilismo accarezzante amorosamente le strade curve bianche e femminee. Velocità aerea = odio della terra (~~misticismo perpendicolare~~) = ~~ascensione spirale~~ dell'io verso il Nulla-Dio = Aviazione agilità purgativa dell'olio di ricino."¹⁴⁹

Das auffallende Fehlen der Ironie oder besser der Selbstironie ist direkte Konsequenz dieses dichotomischen Denkens, das jede Vermischung der Termini ausschließt und robust ein Positives gegen ein Negatives setzt. Der futuristische Held hat keine Gegner mehr in sich, sondern nur noch außer sich, denn sein Inneres hat er in der Bewegung entleert und ausgetauscht. Die futuristische Literatur kann daher nie subtil werden, sie kennt keine Schattierungen und Feinheiten, sie bringt es höchstens zum schneidenden Sarkasmus.

Sie wendet ihre Polemik immer nur gegen diejenigen, die der Bewegung sich nicht überlassen; nicht Futurist zu sein wäre für sie schon Grund zur Verurteilung, während der Autor in der Bewegung selber verschwindet. In dieser unversöhnlich geteilten Welt, deren Teilung doch vollkommen fiktiv ist, kann ein Zuwachs an Aggressivität nur auf Kosten ihrer Durchschaubarkeit gehen, die reine Raserei findet im Wahnsinn ihre Bestimmung. Es ist also keineswegs so, daß ein bestimmter stagnierender Zustand aufgehoben, d.h. begriffen und verändert würde, vielmehr wird er im Ausbruch zugleich mit den ausbrechenden Subjekten zerstört. Der Futurismus sprengt durch eine ihre eigenen Bestimmungen verzehrende Bewegung einen stagnierenden Raum, in dem alle Bestimmungen sich zusammengezogen haben. Beides hat sich für ihn gleichermaßen verdinglicht, der Futurismus kennt nur noch die Angriffsgebärde selbst, nicht einmal mehr einen wirklichen Gegner. Die Maschine, das Auto, ist hier potenziertes Körper, reine Kraft, die nicht mehr durch reaktive Gegenkräfte, in erster Linie durch das Denken, belastet ist. Als metallische ist sie das Gegenbild zum verstrickenden Fleisch, soweit sie Energie produziert, steht sie für das reinigende Feuer, soweit sie Geschwindigkeit erlaubt, verspricht sie den Sieg über die Zeit. Der menschliche Körper und seine Zeit versprechen für Marinetti nur noch Verwesung, um dieser "Santa Putredine" zu entgehen, muß er den Tod herausfordern. Ständig fürchtet er, Zeit zu verlieren, der Körper, natürlicher Verbündeter der Zeit, muß daher dem Mechanismus weichen. Der futuristische Austausch des Fleisches gegen die Maschine folgt dem Bedürfnis nach einer Ewigkeit und einer Auslöschung der Zeit, die jedoch selbst nur in der Abstreifung aller Bedürfnisse bestehen. Der Zustand der Ewigkeit ist mit der rasenden Selbstvernichtung identisch, der Tod selbst gilt als Aufhebung der Zeit.¹⁵⁰

Marinetti vertraut die Permanenz in der Zeit der Flüchtigkeit der Bewegung im Raum an, die als Überall-zugleich-sein die Zeitsukzession aufhalte. Der Sieg über die Zeit ist ihm

an die Beherrschung des Raums gebunden. An die Stelle eines Protests gegen einen stagnierenden Zustand tritt räumliche Dynamik in seinem Binnenraum. Ohne zeitliche und soziale Passage von einem Zustand zu einem anderen werden die dynamischen Begriffe des Futurismus zu Grundlagen einer technokratischen Hierarchie. Dementsprechend konnte Marinetti 1929 schreiben: "Mussolini è un temperamento esuberante, strapotente, veloce. Non è un ideologo. Se fosse un ideologo, sarebbe incatenato dalle idee che sono spesso lente, od ai libri che sono sempre morti. Egli è invece libero, scatenatissimo."¹⁵¹ Der Befreiungsbegriff des Gründungsmanifestes ist hier noch ungebrochen wirksam, alle seine Schlüsselbegriffe tauchen wieder auf. Mussolini wäre als futuristischer Avantgardist nicht mehr theoretisch kritisierbar, die "Fesseln" der Ideologie habe er endgültig abgestreift. Vom Futurismus kann nicht die ideologische Vorbereitung des Faschismus erwartet werden, vergeblich würden faschistische Inhalte bei ihm gesucht, aber der Gestus der Befreiung blieb über die zwanzig Jahre hinweg seit dem Gründungsmanifest verbindlich.

Eine technokratische Hierarchie ist das Resultat der historischen Neutralisierung des Avantgardismus. Die Avantgardisten, zu ihnen gehört auch Mussolini, anstatt die Veränderung des Zustands zu vertreten, werden nun die "pochi privilegiati, i quali ... avranno ottenuto come ~~speciale concessione di potersi dedicare un al piacevole~~ passatempo di guidare le squadre armoniose ed eleganti delle macchine,"¹⁵² heißt es in einem Manifest von Fedele Azari, dem berühmten Piloten aus dem Ersten Weltkrieg. Die Ausübung der Diktatur, die keinen Verpflichtungen mehr gehorcht, wird hier zum angenehmen Zeitvertreib. Die Idee einer historischen Veränderung ist mit diesem Avantgardismus unvereinbar; wäre der gesamte Zustand zu revolutionieren und nicht einfach in Bewegung zu versetzen, dann wären auch die Vertreter dieser Veränderung von ihm noch genauso entstellt wie die Gesellschaft überhaupt, d.h. sie wären noch nicht jene befreiten, beschleunigten und unerschrockenen Avantgardisten, die sie, die historische Umwälzung vorwegnehmend,

zu sein behaupten. Dafür könnten sie jedoch noch ihr Bewegungsmotiv angeben, die futuristische Bewegung, die ihre eigene Erfüllung ist, bewegt dagegen in Wahrheit nichts mehr.

Bis hierher war im Gründungsmanifest von Kunst überhaupt nicht die Rede, einziger Gegenstand der Exaltation war die Auf- und Entladung der Atmosphäre. Der Gründungsmythos ersetzt die Auseinandersetzung mit der bisherigen Kunst und Kultur, und wenn im folgenden einige Prinzipien den futuristischen Kunst dargestellt werden, so können sie auf die Kritik der überlieferten bereits verzichten. Die Kunst des Futurismus erweist sich als bloße Verlängerung seines "Lebensprogramms".

Dem Initiationsritual fehlt jedoch noch die letzte Taufe, nämlich die im Straßengraben, in dem Marinetti in seinem Auto wieder zu sich findet ¹⁵³: "Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina!" ¹⁵⁴ Es mag hier dahingestellt bleiben, ob dieser "mütterliche Abflußgraben einer Fabrik" als Symbol einer Rückkehr zur Natur zu sehen ist, wie Maurizio Calvesi es meint. Erst von ihm getauft verkündet Marinetti dann, das Gesicht mit seinem Schlamm bedeckt - quasi das Bild der futuristischen "neuen Barbaren" - die berühmten elf Programmpunkte des Futurismus: "1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità. 2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia. 3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo da corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno. 4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo ... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello

della Vittoria di Samotracia. (...) 6. Bisogna che il poeta si prodighi con ardore ... per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali. 7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro."¹⁵⁵ Der im initiato-rischen Teil dieses Manifests entfaltete Zerstörungsritus wird hier nur mit allen seinen Versatzstücken in die Sphäre des Ästhetischen überführt und mit dem Attribut des Schönen versehen, d.h. vollständig von Sinnzusammenhängen abgetrennt. Daß nur der Kampf, die Aggression, die Geschwindigkeit und das Auto schön seien, heißt, daß sie einen anderen Sinn nicht mehr haben. Die ästhetische Sublimierung und der Verzicht, der mit dem Begriff des Schönen verbunden gewesen war, werden hier zwar denunziert, der Begriff selber aber bleibt intakt. Das bedeutet, der Futurismus errichtet eine neue Aura in dem Augenblick, in dem er die alte zerstört. Wie insbesondere Giacomo Balla Marinettis Position später umfunktionalisierte, ist im dritten Kapitel dieser Arbeit darzustellen versucht.

Der achte Punkt des Manifestes faßt noch einmal den futuristischen Geschichtsbegriff zusammen, und die letzten drei Punkte ziehen die sozusagen kulturpolitischen Konsequenzen. Gefordert werden die Verbrennung der Bibliotheken, die Zerstörung der Museen und Akademien, die Abschaffung der Familie, der Moral, des Gefühls usw. Auch in dieser Hinsicht war Marinetti erstünlich hartnäckig, noch im politischen Programm der futuristischen Partei von 1918/19 wird man alle diese Forderungen wiederfinden; noch zehn Jahre später wird er ernsthaft den Verkauf der italienischen Kunstschatze zur Lösung seines Finanzproblem vorschlagen. Hinderlich seien diese Dinge einerseits für die "grandi folle agitate dal lavoro", die statt dessen die "rivoluzioni nelle capitale moderni" durchzuführen hätten, andererseits für "la guerra - sola igiene del mondo".¹⁵⁶ Wie der futuristische Revolutionsbegriff mit aller ihm möglichen Konsequenz in den Krieg führt, ist im zweiten Kapitel dieser Arbeit nachzuzeichnen versucht.

Wenn Reinigung nur noch von einer völlig bestimmungslosen Bewegung erwartet werden kann, die nicht mehr deutlich macht, ob sie wirklich eine ist oder nur scheinbar, dann zieht sich umgekehrt auch der Gegner auf ganz abstrakte Bestimmungen zusammen. Der Futurismus bekämpfe, so Marinetti, "il Buio, il Chiuso, il Vecchio, il Monotono, il Lento, il Pedante."¹⁵⁷ Das ist für Marinetti alles, was überhaupt irgendwie beschreibbar ist; in Opposition dazu kann der futuristische Optimismus nur "ad ogni costo" sein. Die Bewegung ist so radikal reinigend, daß sie selbst das Subjekt, das sich da bewegen sollte, zurückläßt, darum muß der Tod als ihre Vollendung erscheinen. "La velocità", hält Marinetti fest, "è naturalmente pura". Alles, was diesem "slancio vitale" Substanz verleihen könnte, wird dementsprechend "schmutzig": "La lentezza, avendo per essenza l'analisi razionale ... è naturalmente immonda."¹⁵⁸ Dennoch ist die futuristische Bewegung auf das "Dunkle, Geschlossene, Alte, Monotone, Langsame und Pedantische" als auf seine Folie angewiesen; der Futurismus konstituiert erst seinen Gegner, um ihn dann scheinbar zu unterwerfen.

Während Rationalität auf die Verarbeitung von Erfahrung angewiesen ist, sammelt die Bewegung den durchlaufenen Raum im Körper an. Diese Verdinglichung ist das Ziel des futuristischen Reinheitspathos. In ihm verfällt die Vernunft einer quasi-moralischen Verurteilung. Der Futurismus protestiert keineswegs gegen das Pathos der Entmischung, traditionellerweise das der Vernunft, sondern wendet es nur andersherum, ohne es jedoch anzutasten. Gegenüber der Reinheit und Unverantwortlichkeit der Dinge erscheint die Vernunft, durch die bloße Tatsache, daß sie Verantwortung übernimmt, als schuldig. "Velocità = Modernità, igiene", hämmert Marinetti, und schafft damit zugleich sein nicht minder schematisches Gegenbild des "filosofo zazzerruto occhialuto e sporco." An dieser Stelle hier ist Croce gemeint. Beide Extreme entleeren sich in der futuristischen Weltenteilung zum abstrakten Klischee.

Zur Verdeutlichung dieser gegenseitigen Entleerung, die nie zur wirklichen Karikatur gelangt, da der eine Pol, die vollkommen reine futuristische Bewegung, im Grunde jeder Darstellung sich entzieht, kann Marinettis Theatersynthese "Simultaneità, compenetrazione" herangezogen werden, in der in Wahrheit nichts sich "durchdringt" und schon gar nichts synthetisiert wird, sondern nur oben beschriebene Opposition so nahe wie möglich, nämlich auf derselben Szene, zusammengebracht wird, um die eine Seite der Lächerlichkeit preiszugeben. Wie die futuristische Simultaneität sich auf eine bloße Gleichzeitigkeit des Vorfindlichen reduziert, und damit eigentlich spannungslos ist, wird später noch darzustellen sein. Auf der Bühne spielen sich zugleich eine Familienszene und die Werbung eines Freiers um eine Cocotte ab, ohne daß die einen von den anderen Notiz nehmen. Die parallelen Geschehen berühren sich an keiner Stelle, d.h. es wird nicht etwa ein insgeheim Spießiges im Leben der Cocotte und ein versteckt Laszives in dem der Familie aufgedeckt, vielmehr verkommen beide in ihrer bloßen Parallelität zu leeren Formeln. Einzige Folgerung aus Marinettis Stück wäre, daß es eben beides gibt, und er befestigt sogar noch ihren abstrakten Gegensatz. Zunächst die Familie: "La Madre cuce, il Padre legge il giornale, il Figlio Sedicenne fa i compiti di scuola, il Figlio di 10 anni fa anch'esso i compiti di scuola, la Figlia Quindicenne cuce."¹⁵⁹ ~~Nicht minder formalhaft ist die Cocotte,~~ in ihrer Beschreibung fließen bei Marinetti die Superlative über; sie sitzt an einer "toiletta ricchissima, illuminatissima, con specchio e candelabri, carica di tutte le boccette, di tutti i vasetti e di tutti gli arnesi di cui si serve una donna - selbstverständlich - elegantissima." Marinettis Szenenanweisungen versuchen nicht, diesen abstrakten Gegensatz doch noch zu vermitteln und in Bewegung zu setzen, sie übernehmen die Geboten seiner derart überzeichneten Objekte. Die Familie hockt im Halbdunkel, auf die Cocotte dagegen leuchtet "una proiezione intensissima".

Analog gebraucht Marinetti, sobald vom Futurismus die Rede ist, stets die Superlative "intransigentissimo", "audacissimo", "modernissimo", "velocissimo" usw., ohne diese Superlative, als gemäßigter und kompromißbereiter, verlöre er seinen Sinn. Alles wird begrüßt, sofern es nur mit einem Superlativ versehen werden kann und nicht wie das Leben der Familie im Halbschatten sich abspielt. In seinem letzten Theaterstück, "Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia", führt Marinetti sogar das so unfuturistische Attribut des "tristissimo" mit positivem Vorzeichen ein. Es kann also durchaus auch die völlige Nacht sein, die für die Erfüllung des futuristischen Morgens einsteht, zwischen ihnen besteht keinerlei Differenz.

Die futuristische Exaltation bedarf des Gegners, um sich aufzurichten, aber zugleich ist er per Definition immer schon der schwache, ohnmächtige, schon geschlagene, letztlich Schimäre. In seinem "L'Aeropoema del Golfo della Spezia" von 1935, in dem vor lauter Lust am Krieg der Feind ausbleibt, läßt Marinetti ihn kurzerhand ohne ihn beginnen. "Il indispensabile Nemico"¹⁶⁰ ist selbst erst Produkt der futuristischen Fiktion. Diese Tautologie macht Marinetti zum Daseinsgrund seiner Aggression, die sich dann letztlich mit jedem Sieger identifiziert. So sieht auch das Ausbruchsunternehmen im Manifest "Uccidiamo il chiaro della luna" aus: "Usciamo tutti dalla città, ... cercando ovunque ostacoli da superare."¹⁶¹ Der futuristische Todeskult hat noch immer den Charakter eines bloßen Sports, einer Übung und Abhärtung, und je schrecklicher die Realität des Ersten Weltkriegs und des Faschismus wurde, desto verspielter glorifizierte sie der Futurismus.

Letzte Instanz des Futurismus ist eine sich selbst bestätigende und sich selbst entzündende Brutalität, die zugleich beteuert, es sei alles nur Spiel. Es braucht hier nicht gefragt zu werden, ob Brutalität überhaupt eine Begründung finden könne, im Futurismus hat sie sie als

Zerstörung der Begründungszwänge selber. Sie vertritt die Stelle der Begründungen und entzündet sich an einer vollkommen tautologischen Opposition. So wird sie selber zum moralistischen Gebot: "Siete brutali", verlangt Marinetti kategorisch in "Otto anime in una bomba", "uccidete a cannonate il pensiero la volontà il passato."¹⁶²

Marinettis "oblio volontario e metodico" macht nicht die Verarbeitung des erinnerten Materials zur Voraussetzung seiner Abstreifung, sondern schließt diesen Prozeß kurz. Diese Verdinglichung von Verdrängungsakten zerstört zugleich die Lebenskontinuität. Indem Verdrängungen "bewußt und methodisch" festgeschrieben werden, sind vollkommen dingliche, untransparente Lebensaugenblicke das Resultat, auf deren "Glanz" das Subjekt, nun vollends sein eigener Gegenstand geworden, gebannt starrt.

Die Koinzidenz des ethischen und des energetischen Indexes, wobei umgekehrt Mangel an Energie zum moralischen Versagen oder Ketzertum gerät, ist grundlegend für die futuristische Kunst. Sie wird z.B. auch deutlich, wenn Sant'Elia in seinen Entwürfen zur futuristischen Stadt das Kraftwerk an den Platz der früheren Kathedrale in ihr Kultzentrum stellt. Energie wird so zum Kultobjekt, das auch die sozialen Beziehungen dieser Gesellschaft determiniert. Sant'Elia hat sich kaum um den Entwurf von Wohnräumen gekümmert. Neben seinen zahlreichen Entwürfen für Kraftwerk-Kathedralen sind es vor allem die Verkehrswege, auf denen die Energie sich verteilt, die seine Arbeit anzogen. Denn die energetische Organisation der Gesellschaft wäre nicht mehr, das unterschiede sie von früheren, durch den Willen und die vernünftige Autonomie ihrer Mitglieder vermittelt. Der Futurismus vertraut die gesellschaftliche wie die artistische Synthesis jenseits der Reflexion der Konstellation von Dingen an. Das war auch die Grundlage seiner literarischen Techniken, auf die nun, im folgenden Abschnitt, eingegangen werden soll.

I.4 Die Substitution katastrophischer Natur durch Technik

Das Gründungsmanifest und das folgende "Uccidiamo il chiaro della luna" greifen in Vokabular und Gestus auf Marinettis Poeme der vorfuturistischen Zeit zurück. Anhand ihrer läßt sich das Verhältnis von Destruktion und Ritualisierung im Futurismus ein Stück weiter verfolgen. Stilistisch sind sie knapp in Sprache gegossene Aggression, wobei die Sprachformen nicht selber eine Realität bilden und durchleuchten, sondern nur dünne und flüchtige Behältnisse einer jederzeit aus ihnen ausbrechenden Zerstörung zu sein beanspruchen. Die Analogiebildung verliert bei Marinetti völlig jenen delikaten oder alchemistischen Aspekt, der ihr durch den Symbolismus hindurch zugrundelag; sie wird zu einem robusten und leicht zu handhabenden Instrument. Aus dieser Reduktion der Sprache gemeinsam mit einer ununterbrochenen Exaltation, die kein Nachlassen, keine Pausen und Abtönungen zuläßt, entsteht die letztlich öde Uniformität des gewollt grandiosen Textes. Nicht als Entdeckung verborgener Korrespondenzen und Affinitäten arbeitet die Analogie bei Marinetti, sondern als Ausdruck immer der gleichen, über die Realität hinausschießenden Emotion. Es ist also gerade ihr Unwahrscheinliches, Herbeigezerrtes und Überladenes, was ihm als Echtheitssiegel der in ihnen nur vorübergehend sich aufhaltenden Aggression gilt. Die Analogie hilft nicht, ~~eine Realität zu bilden und zu strukturieren vermöge des~~ Bildes einer anderen, sondern läßt die erste in der zweiten, sprachlichen, verschwinden. Diesem literarischen "annullamento del significato nel significante" (Sandro Briosi)¹⁶³ entspricht der politische Destruktionsgestus außerhalb der Kunst. Da Marinetti, wie es in einem Literaturmanifest heißt, von den Analogien nur die "secondi termini" aufschreibt, schrumpft der Erkenntniswert dieser Kunst auf Null¹⁶⁴ und zugleich fehlt ihnen der Realitätsbezug, der sie als Analogien überhaupt erst konstituierte. Marinetti gelangt so zu einer völlig unstrukturierten Parataxe hetero-

gener Eindrücke, die nur in ihrem rasenden Wechsel, also darin, daß sie selber eigentlich gleichgültig sind, auf den in ihrer Mitte stehenden Destruktionsgestus zurück-schließen lassen.

Mit der Entleerung der Analogien geht ihr ununterbrochener Gebrauch einher, nur so müssen sie nicht mehr angeben, worauf sie sich beziehen, nur so wird dem Leser keine Zeit gelassen, darauf zu reflektieren. Die futuristische Dynamik kann sich nur in der beständigen Entwertung der zunächst errichteten Analogien betätigen. "Le immagini non sono fiori da scegliere e raccogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto di immagini senza di che non è altro che anemia e clorosi."¹⁶⁵ Jedes abbildende Element muß aus dieser Literatur verbannt werden, sie gewinnt an "Leben", was sie an Erkenntnisgehalt verliert. Sie werde so zwar vollkommen autonom, aber auch bedeutungslos; sie weist nicht mehr auf eine außerhalb ihrer liegende Sache nur hin, sondern setzt sich an deren Stelle.

Entgegen seiner Intention stellt sich der Eindruck des Titanischen und Fröhlichen in Marinettis Texten nie ein, als flüchtige Gwänder immer wieder des gleichen Gestus erhalten seine Bilder gerade dort etwas Verniedlichendes, wo sie die totale Katastrophe heraufbeschwören. Marinetti Poeme werden in ihrer Kombination von Entsetzen und Verspieltheit höchstens widerlich - etwa in der Passage des "L'aeroplano del Papa" wo er als Pilot mit den Flügeln seines Flugzeuges die Frauen köpft, die die Abfahrt von Truppentransporten aufhalten. Marinettis "analogismo velocizzato" vernichtet denjenigen Raum zwischen Bedeutendem und Bedeutetem, in den die Kontemplation des Lesers eintreten und in dem allein sein Schrecken sich realisieren könnte. Seine Literatur ist nicht eine Art, die Realität zu sehen, sondern höchstens sich ihr zu überlassen, und der Leser soll so zur unmittelbaren Teilnahme, ohne den Umweg über seine Entscheidung, gezwungen werden. Treffend spricht Sandro Briosi "del bisogno vitale che in Marinetti è sotteso a tutte le sue tecniche

simultanee: il bisogno di possedere, di annullare in sé quella realtà alla quale non è, nel suo vitalismo di fondo, riuscito mai a dare una forma definitiva (quella forma che è risultato di una scelta autentica, antivitalistica, responsabile) - e che quindi continua a sentire come una, realtà minacciosa, incomprendibile, di cui è necessario liberarsi."¹⁶⁶ Dieser Zirkel hat bei Marinetti vollkommen sich geschlossen, die Realität wird als von ihm als bedrohliche erst hergestellt, um damit verantwortlich getroffenen Entscheidungen aus dem Weg zu gehen. Die beständige Todesdrohung ist das notwendige Komplement seines Vitalismus.

"Destruction" ist der Titel eines 1904 in Paris erschienenen Poems, das wir hier nach seiner italienischen Übersetzung von Marinettis Sekretär, Decio Cinti, zitieren. Es ist ebenso wie "La conquête des étoiles" eine Beschwörung des Ozeans zur Zerstörung der Welt: "Invocation a la mer toute-puissante pour qu'elle me délivre de l'Ideal", lautet der Titel des ersten Geangs. Die Zerstörung des Ideals setzt die der Realität voraus, oder umgekehrt betätigt sich dieses Ideal nur in der Zerstörung. Dieses Bild des Ozeans verliert jedoch bald jegliche Bedeutung und gerät zum bloß zugrundeliegenden Substrat, das ganz beliebige Metaphern verbindet.

"Distruzione" setzt schal symbolistisch mit einer Evokation des Gefühls gegen die tote Wissenschaft ein, wobei Verse zustandekommen wie:

"Solo il sogno esiste
e la scienza non è, se non il triste."¹⁶⁷

Als aggressiver Verteidiger dieses Traums findet der Poet seine Stellung als Naturbeschwörer, der sie auffordert, die Rationalisierungen der Wissenschaft im "fröhlichen Untergang" zu widerlegen.

"Sono io
che ti scatenò, o Mare, verso un'atroce carneficina,
verso la Distribuzione impossibile!
Scoccata è l'ora del naufragio della Terra!

...



che ti aspetti, o Mare? Affrettati,
affrettati a divorare la Terra!"¹⁶⁸

Der hier so vertraulich angeredete Ozean wird hier allein als Zerstörungsmacht zum Bündnispartner. Diese Zerstörung erscheint zugleich als Waschung und als Rückgewinnung der Unschuld, als ihr Opferpriester kann Marinetti sagen: "La mia anima è puerile."¹⁶⁹ Die Vernichtung befreit von allem Schmutz, so vor allem von der Tatsache der Geburt, in der die Begrenztheit, Ohnmacht und Bedürfnishaftigkeit des Individuums sich kristallisieren. So heißt es in "L'aeroplano del Papa":

"Noi fummo cotti a fuoco lento
nell'utero fetente ...

Chi mai potrebbe lavarci da tanta zozzura?
Chi può guarirci dell'incurabile amore?"¹⁷⁰

Die Waschung, von der hier die Rede ist, ist bereits die des Krieges, dieses Poem von 1912 wurde 1914 von Marinetti selbst ins Italienische übersetzt. "Distruzione" hatte auf ihn noch keine Aussicht, aber die Überschwemmung, die dort beschworen wird, kommt mit der "conflagrazione universale" des Krieges auf dasselbe hinaus. Der Tod widerruft bei Marinetti die Tatsache der Geburt, jedoch nicht als Verantwortung einer Schuld, für die Sühne zu leisten wäre. Die Schuld trifft vielmehr den Ursprung selbst, der deshalb in die Vernichtung mit einbezogen wird.

Der futuristische Aufbruch führt nicht erneuernd und erinnernd zugleich in der Geschichte ein Stück weiter, noch weniger begänne eine er eine neue, sondern will ihr im Todeskult nur zuvorkommen. Die Zeit und der individuelle Ursprung werden gemeinsam überholt:

"Ho paura che il Tempo nero dai passi veloci
a precedermi sui supremi altipiani
d'un Ideale assurdo!

Odo il Tempo pesante dall'ossa di bronzo cozzanti
già risuonare sui miei sentieri,
panoplia sconquassata dal vento dell'inverno!"¹⁷¹

Die Last der Schuld, die sich nicht seit, sondern mit der Geburt angehäuft hat, ist offenbar derart, daß sie nur noch Fluchtbewegungen zuläßt und damit weiter sich anhäuft. Diese Flucht kann ebenso aggressiv wie melancholisch erscheinen, denn die Realitätsvernichtung gehorcht dem Realitätsverlust:

"A piacer tuo, mio cuore disilluso!

Nulla deve arrestarti, malgrado l'immensa stanchezza
e l'immensa disperazione!

Nessun'oasi più, sulla terra, per la tua sete, o cuore!"¹⁷²

Müdigkeit, Verzweiflung und Aggression, will man ihnen überhaupt irgendeine Glaubwürdigkeit zugestehen, begegnen sich in ihrer Maßlosigkeit. Die eine hat keine spezifische Ursache, die andere keinen spezifischen Gegner. In beiden Fällen endet Marinetti im Kitsch.

Jedes Innehalten wäre in dieser Situation mit der Niederlage identisch, der fliehende Aggressor würde unwiderruflich von der Masse des Versäumten begraben. Zwischen Sieg und Niederlage gibt es hier keinen Ausgleich mehr, aber sie unterscheiden sich auch nicht, die Zeit wird nur im Tod besiegt. In ihrer Zerstörung fühlt sich der Futurist mit der Natur wieder eins, durch die Sprengung seines Körpers gingen, so Marinetti, seine einzelnen Partikel ihre eigene, unmittelbare Kommunion mit der Materie ein. Der Futurist tritt selbst als Naturmacht auf, sofern er die unerschöpfliche und destruktive Göttlichkeit des Heros - "ho ucciso l'amore, sostituendogli la voluttà dell'eroismo"¹⁷³ - an die Stelle des Gefühls gesetzt hat. Schlechthin jedes Ereignis wird Marinetti zur Ankündigung der verheißenen Katastrophe, was immer er auch beschreibt, beschwört das Blutbad herauf. Auch die roten Fahnen, die gelegentlich bei ihm auftauchen, sind nur als "inzuppate nel sangue" nach seinem Geschmack.

Das Vokabular dieser Poeme entstammt offenbar einem abgestandenen Symbolismus, zugleich jedoch ist zu verfolgen, wie der futuristische Technizismus es allmählich verdrängt.

Die Maschinen erhalten in diesem Prozeß dieselben Attribute der Unendlichkeit, Erhabenheit, Übermacht usw., die die Natursymbole bisher ausgezeichnet hatte. In ihnen kehrt die technisch besiegte Natur als bedrohliche zurück. Nicht der Kosmos sei mechanisch und daher begreif- und kalkulierbar, sondern die Mechanik kosmisch und daher ebenso unheimlich wie dieser. So erscheint in "Distruzione" die Milchstraße zunächst als Eisenbahnanlage. Diese Mechanisierung des Kosmos enthält auf ihrer Rückseite aber doch noch den Animismus, den sie auszutreiben versucht hatte; als mechanischer nimmt der Kosmos Rache.

"Tutto il cielo avvilito, malato, dolorante,
briaco del suo odio ... tutto il cielo spaventoso
spaventato dalla tristezza, si sfascia al pesante,
esasperante frastuono dei binari!

...

Chimerici tramvai occhiuti d'occhi rossastri,
quando, quando saprà un ferreo braccio
incatenare alla riva e domare
i vostri galoppi terribili."¹⁷⁴

Der Animismus ist ein negativer, er steckt darin, daß mit diesem mechanisierten Kosmos zu keinem Ausgleich mehr zu gelangen ist. Einerseits kann seine Unterwerfung nur mechanisch gelingen, das wird auch von Marinetti noch unterschrieben, andererseits wird er gerade dadurch bedrohlich. Diese Analogie funktioniert bei Marinetti ebensogut umgekehrt; wie der natürliche Kosmos mechanisch, sei die Technik natürlich. Ein Beispiel aus dem "L'aeroplano":

"Mi seguono dei treni? Non è vero!
Sono piuttosto veloci serpenti dai lucidi anelli.

...

I treni-serpenti si fermano
di tanto in tanto ad annusare i villaggi
livide carogne, e ne succhiano
con le loro rosse ventose
un brulichio fosforeo d'insetti."¹⁷⁵

Analog erscheint in "Uccidiamo il chiaro della luna" das elektrische Licht, das die Romantik des Mondscheins der alten Natur abschafft, zugleich als die neue, einzig mögliche Romantik. Wenn der Futurismus erklärtermaßen die romantische Ästhetik bekämpfte, so nur, um sie auf einen anderen Bereich zu übertragen. Der russische Futurist Bendikt Livscitz hat ihn daher "idealizzazione romantica del nostro tempo" genannt.¹⁷⁶ Marinetti hatte ursprünglich vorgehabt, seine Bewegung "Elettricismo" zu nennen und rückte nur davon ab, um allzu leichten Witzen über die "Elettricisti" vorzubeugen. Elektrische Beleuchtung wurde in Italien erst kurz vor Gründung des Futurismus eingeführt, in Rom waren die ersten elektrischen Laternen 1904 installiert. Das offenbar auf Anregung durch das Manifest "Uccidiamo il chiaro della luna" 1911 entstandene Bild des Römer Futuristen Giacomo Balla, "Lampada ad arco", macht das Übertreffen des Mondscheins anschaulich; um den Triumph der Elektrizität zu garantieren, muß der Mond noch blaß und geschlagen durch die Lampe hindurchscheinen.¹⁷⁷ Die futuristische Abschaffung des romantischen Naturmythos ist zugleich seine technizistische Wiedererichtung. Noch der Erste Weltkrieg wird bei Marinetti als "ultra-romantico"¹⁷⁸ erscheinen und sein Schrecken in der neuen Behaglichkeit seiner "L'alcova d'acciaio" (so der Titel eines Kriegsromans, der den Panzer, dessen Kommandant Marinetti war, meint) naturalisiert werden.

Durch sämtliche futuristische Texte zieht sich die Erfahrung von Großstadt und Technik als eines neuen Naturbereichs, dem allein die futuristische Primitivität entspreche. Natur findet der Futurismus nicht dort, wohin menschliche Arbeit noch nicht gelangt ist, sondern dort, wo sie im Fetisch verschwunden ist, in der Warenwelt. "Noi futuristi", schreibt Boccioni, "detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello", aber die gesellschaftlichen Erscheinungen der Technik werden ebenso naturwüchsig rezipiert wie die der ersten Natur zuvor: "Preferiamo ... i grandi caseggiati popolari, i rumori

metallici, il ruggito delle folle ... Hip Hip Hip Hurrà!"¹⁷⁹
Diese Welt wird zum Aktionsraum des futuristischen Primitivismus, sie wird von seiner "Modernolatria" vorausgesetzt, nicht angetastet. Boccionis hält sich etwas darauf zugute, nicht in außereuropäischen Kulturen eine noch unverfälschte Natürlichkeit suchen zu müssen, im Zentrum der Modernität hatte er sie schon gefunden. Der futuristische Antiintellektualismus ist im Einverständnis mit dem Warenfetisch; den Dingen, die in seinen Blick fallen, geht der Aspekt, Gebrauchsdinge zu sein, verloren. Für ihn sind Großstadt und Fabrik ein einziges Spektakel und je härter darin gearbeitet wird, je spannungsreicher die politischen Konflikte verlaufen, um so farbiger wird es, um so mehr wird es zum Spektakel.

Wenn Marinettis Ansatz zufolge das Leben nur dem Leben sich enthülle, dann muß eine Schreibtechnik gesucht werden, die Realität ohne Vermittlung des Denkens und letztlich auch ohne die der Sprache aufs Papier projiziert, ein Schreiben also, das selbst schon Aktion wäre und eine Darstellung, die zum Dargestellten keine Distanz mehr bezöge. Das kann nur auf Sprachzerstörung hinauslaufen, denn diese unmittelbare "Kommunion mit der Materie" (Marinetti) kann Sprache als Konvention, durch deren Gebrauch hindurch ein nicht Konventionelles zur Erscheinung gebracht werden kann, nicht mehr akzeptieren, sie muß die Sprachpartikel selber als materielle Bestandteile behandeln und montieren. Marinettis Naturalismus, der die Spannung zwischen Realität und ihrer schriftlichen Darstellung kurzschließt, erweist sich jedoch zugleich als extremer Technizismus, d.h. Realität wird von ihrer subjektiven Veranstaltung ununterscheidbar. Mit seinem Programm der "Parolibere" im "Manifesto tecnico della letteratura futurista" vom 11. Mai 1912 schließt er die Phase des "Verso libero", der auch seine früheren Poeme noch angehörten, ab.

Der "Verso libero" war in Italien nicht durch Marinetti, sondern durch Gian Pietro Lucini eingeführt und theoretisch vertreten worden.¹⁸⁰ Für Lucini war innerhalb des "Verso li-

bero" die Einhaltung von Syntax, Grammatik und Orthographie genau im Namen der Revolte gegen die ästhetische und politische Autorität gefordert, nur so konnte die "rivoluzione sotto il naso del poliziotto"¹⁸¹ stattfinden. Die neue Literatur ist bei Lucini nur Symptom der Veränderung, nicht ihre Erfüllung, der "Verso libero", hält er fest, "è un indice della rivoluzione ... compiutesi nella letteratura internazionale ... un aspetto che assunse l'insurrezione sistematica contro il principio d'autorità, in politica, nelle scienze e nelle arti."¹⁸² Damit diese Insurrektion radikal und systematisch genug sein konnte, mußten ihre Reflexionsmittel intakt bleiben. Die Sprache wird von Lucini nicht selbst noch als Herrschaftsmittel zerstört; um ihre "Befreiung" schließlich handelte es sich.

Marinetti hatte den "Verso libero" in seinen Poemen als Form exaltierten Sprechens eingesetzt und so der gehobenen Prosa angenähert. Im Paroliberismus der futuristischen Periode fallen gemeinsam mit den traditionellen Satzstrukturen die Unterscheide zwischen Prosa und Vers überhaupt fort. Begründet werden die neuen Schreibtechniken wieder als Einholen der gesellschaftlichen Technologie - das Manifest setzt mit einem kleinen Gründungsmythos an, wonach es Marinetti von der Technik unmittelbar, nämlich vom Flugzeug, zugeflüstert worden sei. Der Schriftsteller ist also von jeder Verantwortung entbunden, er ist nur noch ausführendes Organ der heiligen Maschine, die von ihm Besitz ergriffen hat. Die Verschiebung von Raum und Zeit durch die hohe Geschwindigkeit des Fluges, der rasende Rhythmus des Motors, machten schon aus Zeitmangel die Konstruktion von Satzperioden und die Einhaltung der Orthographie unmöglich. Imitativ habe die Schrift dem Diktat des Vorstellungsablaufs zu gehorchen. Dessen Kontinuität ist unvollziehbar geworden und er ist nicht mehr in Erfahrungen zu verarbeiten, die Schrift beschränkt sich in dieser Situation auf eine "nomenclatura delle sensazioni."¹⁸³

Walter Benjamin hat vorgeschlagen, der soziologischen und politischen Einordnung der Kunstwerke ihre technologische

voranzuschicken, bzw. den politischen Appell der Kunst zunächst in ihrer technischen Avanciertheit aufzusuchen. "Ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten auf die schriftstellerische Technik der Werke."¹⁸⁴ Darin hofft Benjamin jenseits der Gesinnungen die politische Tendenz der Werke ergreifen und so zumindest eine Analogie zwischen politischer und artistischer Avantgarde nachweisen zu können. Marinettis futuristische Literatur wäre der Beleg für das Scheitern dieses Unternehmens. Benjamins Maßstab zufolge stünde sie an der äußersten Spitze artistischer Techniken; niemand hat sich so genau, so positivistisch, von der Bedeutung der Produktionstechnologie auf die schriftstellerische Rechnung abgelegt wie Marinetti, niemand hat sie so genau zu kopieren versucht. Marinettis Literatur könnte geradezu als Reflex der verschiedenen Stufen technischer Entwicklung periodisiert werden. Dann gehörten die frühen Poeme der Technologie der Eisenbahnen, das Gründungsmanifest und ein Großteil seiner Kriegsliteratur dem Automobil und die "Tavole Parolibere" bis hin zur "Aeropoesia" der dreißiger Jahre dem Flugzeug. Benjamins Hoffnung, den politischen Index der Werke in ihrem Verfahren auffinden zu können, verwirrt bis heute die Futurismus-Interpretationen, für die, zumindest soweit sie aus der Neoavantgarde herkommen, Marinetti ästhetisch "links", politisch aber, und sei es nur aus persönlicher Beschränktheit, "rechts" zu stehen kommt. Marinettis Fall reißt genau die Kluft wieder auf, die Benjamins veränderte Fragestellung schließen wollte.

Es könnte allerdings auch belegt werden, daß Marinettis Techniken den Rahmen der Literatur oder des Geschriebenen überhaupt verlassen und insofern Benjamins Ansatz nicht unmittelbar widerlegen. Marinettis extremer Formalismus nimmt sich, indem er Ausdruck nur als größtmögliche Approxi-

mation versteht, zugleich zurück. Der erste, der erkannt hat, daß es sich bei den Parolibere daher keineswegs mehr um eine literarische Technik handelte, war der russische Literaturkritiker Roman Jakobson, der schon 1919, im Jahr des Erscheinens von "Les mots en liberté futuristes", mit dem Marinetti seine Manifeste und einige "Tavole Parolibere" international lancierte, schrieb: "Questa è una riforma nel campo del reportage, non già del linguaggio poetico."¹⁸⁵

Auffallend ist zunächst der Widerspruch, daß Marinetti sein Imitationsprogramm als Befreiung der Sprache verführt. "Liberare le parole"¹⁸⁶ ist der Slogan, der durch sämtliche Literaturmanifeste sich hindurchzieht. Befreit werden sie aus dem "prigione del periodo latino", dessen Alter Marinetti allein schon als Grund seiner Unverwendbarkeit in der neuen Epoche gilt; sie erkaufen diese grammatische Ungebundenheit jedoch durch distanzlose Widerspiegelung, in der die Nomenklatur nur noch versucht, mit dem beschleunigten Leben Schritt zu halten. Die "befreiten" Worte stehen nicht mehr als Reflexionsmedium, in dem die zerstückelten Vorstellungen sich verbänden, sie werden zu diskontinuierlichen, ausdrucksblinden Namen. Marinettis Literatur dieser Periode, in der er aus der konventionellen Sprache auf die vorsprachliche Ekstase der Benennung regredierte, ist nicht weiter als die immer erneute Ausprobierung von Namen für einen ~~Destruktionsgestus, der die Benennung sich entzieht. Schon~~ dadaurch gerät sie, trotz des "Dynamismus", in spannungslose Statik.

Es kann hier nicht darum gehen, zu überprüfen, ob und wie weit Marinetti die von ihm aufgestellten Regeln, wie die Destruktion der Syntax, den Gebrauch der Verben im Infinitiv, die Befreiung des Adjektivs aus seiner Bindung ans Substantiv, die Abschaffung des Adverbs, der Interpunktion und Orthographie, die Einführung mathematischer und musikalischer Zeichen, tatsächlich befolgt hat, was nicht immer der Fall ist, z.B. unterscheidet sich das "befreite" Adjektiv entweder durch nichts mehr vom Substan-

tiv, oder es bezieht sich durch den Genus dennoch auf ein bestimmtes. Deutlich ist hier die Intention, durch Ausschaltung aller grammatischen Bezüge zu einer rein benennenden Substantivsprache zu gelangen. Marinetti will mit der Zerstörung von Sprache als Medium, durch ihre Verdinglichung, ihre Identität mit dem Geschehen erkaufen. "Solo il poeta asintattico", hält er fest, "delle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi."¹⁸⁷ Das Eindringen des Subjekts in die Materie hat das Selbstopfer des Subjekts zur Voraussetzung, das ist der immanente Umschlag in Marinettis Vitalismus. Verdinglichung erscheint so als tiefere Erkenntnis. Denken und Sprache hätten das Subjekt bisher von der Materie getrennt und deren Feindschaft hervorgerufen; nun folgt Marinetti in einfacher Umkehrung, daß nur die Zerstörung dieser Vermittlungsinstanzen zu wahrer Erkenntnis führen könne: "La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario perché la letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso."¹⁸⁸ Diese unmittelbare Union aber wäre nicht der Platz der Literatur, sondern der der Reportage, die sich zugleich als Bestandteil des Geschehens begreift.

War Sprache bisher Medium der Distanzierung und der Aneignung in einem, so wird sie in dieser "espressione diretta della nuova vita"¹⁸⁹ zum Instrument der Verkörperung, d.h. sie büßt ihren Ausdruckscharakter ein. Daß Erkenntnis Mimesis beinhaltet, gerät Marinetti zu unmittelbarer Identität. Daher kann er die vollkommen dinglichen "Parolibere" andererseits als "psicologia intuitiva della materia" bezeichnen - in einer anderen Version desselben Manifestes heißt es interessanterweise "fisicologie intuitiva".¹⁹⁰ Marinettis Angriff auf Sprache als Konvention, scheinbar eine antifetischistische Intention, macht den Text erst recht zum Fetisch; er soll auf den Umstand, geschrieben worden zu sein und damit notwenigerweise eine individuelle Brechung zu enthalten, nicht mehr durchsichtig sein. Auch in diesem

subjektlosen Objektivismus, in dem das Subjekt sich nur versteckt, nähert Marinetti sich der Reportage. "Distruggere nella letteratura l'io", lautet Marinettis Forderung, "dobbiamo sostituirlo finalmente colla materia."¹⁹¹ Die beseelte Materie, darin ist Marinettis unkenntlicher Subjektivismus verborgen, schreibe in diesen Texten dann sich selbst - ähnlich wie in Kafkas Strafkolonie die Maschine es ist, die die Gebote schreibt, und zwar in die Haut des Opfers, das dann im Tod den Text "von innen" entziffern könne.

Im Resultat kann Marinetti den Realitätsgehalt seiner Literatur an keiner Stelle mehr ausweisen, dafür bedürfte es des Subjekts, das für ihn einsteht. In Wahrheit kommen bei ihm weder die "Materie" noch das "Ich" zu Wort, indem etwa durch die spezifische Deformation hindurch sowohl das deformierende Subjekt wie das Objekt zur Erscheinung gelangten. Es läßt sich bei Marinetti nirgends mehr angeben, ob es tatsächlich die Materie ist, die ihre Psychologie entfaltet, oder sein privater Spleen. So fällt das Pathos der Benennung auf Marinetti selbst zurück. Solange Sprache und Reflexion als Passage begriffen wurden, behielt das schreibende Subjekt gemeinsam mit dem Bezug aufs Objekt den auf verständliche Allgemeinheit - in Marinettis neuer Identität geht beides verloren. Seine Texte sind entweder völlig allgemein, nimmt man an, hinter ihnen stünde kein Individuum, und gehen damit den Leser nichts an, oder sie sind völlig privat und ~~ebenso bedeutungslos.~~

Marinetti setzt an die Stelle der Kontemplation des Lesers dessen Überraschung. Ihm wird keine Pause gelassen, es gibt keine Satzzeichen, an denen er einhalten könnte. Ähnliche motiviert sich die "Abschaffung des Adjektivs". Im "Technischen Manifest der futuristischen Literatur" von 1912 hatte Marinetti seine völlige Unterdrückung verlangt, um zu einer rein bezeichnenden Substantivsprache zu gelangen. "L'aggettivo, avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione."¹⁹² In den folgenden Literaturmanifesten, der "Distruzione della sintassi. Immaginazione

senza fili. Parole in libertà" vom 11. März 1913 und "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" vom 18. März 1914, spricht Marinetti dagegen vom "aggettivo-semaforo", das nicht mehr als Abschattierung den "geometrischen Glanz" in seine Spektralfarben breche, sondern die Atmosphäre, in die das Geschehen getaucht ist, definiere. Auch hier will Marinettis Abbildung so exakt sein, daß sie keine Abbildung mehr ist, sondern die Sache selbst; auch hier wird es nicht dem Leser überlassen, den Stimmungsgehalt des Geschehens selbst zu erschließen. Entsprechend verhält es sich mit dem infinitiven Verb, das, obwohl vom Substantiv nicht mehr unterschieden, dennoch Aktion ausdrücken sollte, aber eine ohne Subjekt, das agierte. "Il verbo all'infinito esprime ... la passione dell'io che si abbandona ... alla follia del Divenire",¹⁹³ lautet Marinettis von Bergson entlehnte und zugleich überzogene Formel. In den figuralen Textkompositionen der "Tavole Parolibere" tritt auf diese Weise Dynamik zu neuer Statik zusammen. Ihr "stile di movimento" kristallisiert mit den infinitiven Verben und den "Ampel-Adjektiven" Aktion zur Atmosphäre, zum Gestus. Es ist eine Bewegung, die im Raum, in diesem Fall auf der Seite, gebannt bleibt und an keiner Stelle aus ihm heraus verweist. Das Ich, das sich zunächst selbst aufgab, erhält dafür die Phantasien der Allmacht: "Dare il senso del tutto dipende da me, tutto porto con me, nessuno mi comanda."¹⁹⁴ So schlägt subjektloser Objektivismus in subjektivistische Phantasterei zurück. Niemals kann Marinetti die neue psycho-physische Einheit, deren Manifestation sein Werk zu sein behauptet, wirklich gestalten, denn das setzte die Vermittlung von Unterschieden voraus. Nirgends nimmt er Stellung, legt Rechenschaft ab, steht er dem Leser zur Verfügung, und doch ist er überall gespenstisch präsent.

Die letzten beiden oben genannten Literaturmanifeste gehen über das erste insofern noch hinaus, als sie sogar die Linearität der Schrift zugunsten ihrer figuralen Anordnung

auflösen. Durch die "Tipografia libera e espressiva" entstehen die "Tavole Parolibere", die den Bereich des konsequenten Diskurses endgültig verlassen, und die daher auch, schon aus technischen Gründen, hier nicht zitierbar sind. In ihnen geht der Verlust des Verweisungscharakters der Sprache soweit, daß Bedeutung nun im figuralen Bestand der Zeichen eingeschlossen wird.¹⁹⁵ Da diese Schrifttafeln bei Marinetti, nicht durchweg in der sehr umfangreichen Produktion anderer Futuristen, stets den Krieg abbilden, sind wir im zweiten Kapitel dieser Arbeit näher auf einige Beispiele eingegangen. In Marinettis "Après la Marne, Joffre visita le front en auto" von 1915 z.B. gewinnen die Buchstaben "S" sowie "M" oder "W" ihre quasi malerische Funktion als Nachzeichnung des Flußlaufes der Marne, bzw. der Berge und Täler ringsum - eingestreut sind die obligaten "tatatatata", "Mort aux Boches" usw. - , verlieren aber völlig ihren sprachlichen Charakter, d.h. man fragt sich, warum es Buchstaben sein mußten, um diese Funktion zu erfüllen. Die von Marinetti programmierte Koinzidenz von Schriftbedeutung und Schriftfigur stellt sich nicht ein, er entschied sich für letzteres. Hier spätestens werden die Schriftzeichen zu materialen, willkürlich montierbaren Partikeln. Auf irgendeine Bedeutung hin ist z.B. das "mocastrinar fralingaren doni doni doni x x-- x vronkap vronkap", das als "Verbalisation dynamique de la route" in der rechten unteren Ecke der Tafel steht, nicht mehr lesbar. ~~Nicht einmal ein onomatopoetischer Sinn ist mehr angestrebt.~~

Die "auto-illustrazione"¹⁹⁶ der "Tavole Parolibere" vermag wegen ihrer räumlichen Geschlossenheit auch den Leser oder hier besser den Betrachter nicht mehr zu binden. Auch die Simultaneität, mit der Marinetti die Auflösung der zeitlichen Sukzession des Textes begründet, wird nicht erreicht. Simultaneität setzt Unterschiede in der Realitäts- und Zeitebene voraus, etwa als ein Zugleich des Gesehenen und Erinnerten. In Marinettis vergangenheits- und zukunftsloser "poliespressione simultanea del mondo"¹⁹⁷ gerät alles zum bloß hic et nunc Vorfindlichen. Fausto Curi gebraucht daher

für Marinettis Techniken die Begriffe "Synchronisation" und "Presentifikation"¹⁹⁸, die Spannungsverhältnisse innerhalb der Realität auf einen dinglichen Schein zusammenziehen.

Ein weiterer Widerspruch in der literarischen Technik des Futurismus wird hier deutlich. Marinetti rühmte an den "Parolibere", die den "Tavole Parolibere vorausgingen, ihre Deklamierbarkeit, hier endlich werde Literatur wieder für das Sprechen geschrieben. Schon in den Produktionen der "Parolibere" waren dem in Wahrheit Grenzen gesetzt. Zwar könnten Marinettis Wortparataxen und -amalgamierungen - z.B. "Monoplano = balconerosaruotatamburo" - vielleicht auch noch die unterschiedlichen Drucktypen ihr gesprochenes Äquivalent finden, bei den mathematischen Zeichen und den von Marinetti bevorzugten hohen Ziffern aber hört die Deklamierbarkeit auf. Das gilt vollends von den "Tavole Parolibere", auch wenn sie, wie Marinetti es im entsprechenden Manifest ("La declamazione dinamica e sinottica") vorsah, von mehreren Sprechern ausgeführt werden, von denen jeder einen bestimmten Ausschnitt oder eine bestimmte Drucktype der Komposition übernimmt. Die Aufführungsversuche, die ich besuchen konnte, haben das bestätigt.¹⁹⁹ In dem Maß, in dem diese Tafeln für die visive Wahrnehmung gemacht sind, zerstören sie die Linearität des Sprechens. Auch wenn Marinetti immer wieder betonte, sie hätten mit Malerei nichts zu schaffen, bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die originellsten Texte von den futuristischen Malern, insbesondere von Boccioni, Balla, Soffici und Carrà stammen.

In den "Tavole Parolibere" verschlingt die Disposition über den gegebenen Raum der Seite jede Bewegung in der Zeit. Das gilt auch für ihre Lektüre, man erfaßt sie in einem Blick. Die futuristische Revolte gegen die gesamte Sphäre der Bedeutungen hat hier in geschlossener Dinglichkeit ihren Abschluß gefunden. Das "Dunkle, Alte und Geschlossene", aus dem er herausgewollt hatte, war paradoxerweise die Sprache, das Denken und die Darstellung, alles das, was noch nicht seine eigene Erfüllung ist, gewesen. Bedeutungsleere

Dinglichkeit erscheint demgegenüber als Befreiung. Wenn neoavantgardistische Interpreten diese "Rückgewinnung der Seite" als "Befreiung der Bedeutungen" im surrealistischen Sinne bezeichnen (Mario Diacono), so ist zunächst darauf hinzuweisen, daß es sich mehr um eine Befreiung von Bedeutungen handelte. Denn ein Beziehungsspiel zwischen Schriftfigur und Schriftbedeutung stellt sich kaum ein, bestenfalls liegt den "Tavole Parolibere" ähnlich wie den Theater-synthesen, ein origineller Einfall zugrunde.²⁰⁰ Luciano Caruso und Stelio Martini, denen man die bisher umfangreichste, aber keineswegs vollständige Sammlung futuristischer "Tavole Parolibere" verdankt, schreiben: "Una scrittura dunque non più mezzo della funzione espressiva-comunicativa della lingua ..., ma una scrittura finalmente avviata alla liberazione da ogni problema di denotazione d'oggetti fuori di essa esistenti, liberazione cioè dal suo platonismo tipico, finalmente oggetto essa stessa ..., passo ulteriore sulla strada della liberazione della realtà."²⁰¹ Dies sei "la prima trasgressione nel senso underground". Es bleibt jedoch unklar, warum diese Verdinglichung der Sprache eine derartige Begeisterung auslösen sollte. In gewissem Sinn wird die Realität in den futuristischen Tafeln tatsächlich befreit, nämlich von ihrer Begreifbarkeit, d.h. die neue Versöhnung ist an die Selbstaufgabe des Subjekts gebunden. Mario Diacono macht sich das futuristische Programm völlig, ~~ohne politische Verbindungen, die bei Caruso und Martini noch~~ genannt werden, zu eigen. Sein gezwungen strukturalistischer Jargon müßte allein schon ausreichen, den Leser mit Mißtrauen gegen derartige Befreiungsprogramme zu erfüllen. Die futuristischen "Tavole Parolibere", heißt es, "iniziavano l'écriture alla démarche extralinguistica segno-gesto-oggetto-azione, cioè promuovevano alla responsabilità dell'estetica più attuale. la tipografia vi conosceva il sovvertimento di regole, l'espansione di ruolo, la celebrazione e la negazione più radicali della sua storia, in una specie di rivolta massacro della denotazione grafica sulla connotazione semantica, del carattere e del corpo

(tipografici) sul vocabolario."²⁰² So mystifizierend sind die Interpretationen der Neoavantgarde, denn es bleibt im Futurismus durchaus unentschieden, ob der Versuch der Revitalisierung der Sprache durch ihre Verkörperung gegenüber dem angeblich toten Vokabular wirklich gelingt. Die Typographie Marinettis sei endlich - bezeichnend ist das ständige, aufatmende "finalmente" bei Diacono und Caruso/Martini - eine "tipografia diretta ... gettando un ponte tra la parola e l'oggetto reale."²⁰³ Die Erleichterung entsteht, weil der Autor von jeder Verantwortung gegenüber dem Objekt und dem Leser sich entbunden weiß. Diese scheinbare Vereinfachung des Schreibens hat jedoch die Kehrseite, daß es nun auch sinnlos, also erst recht unmöglich wird.

Genau in den Jahren, -als Caruso und Martini ihre zweibändige Sammlung von "Tavole Parolibere" herausgaben, also 1974 - 77, kam es vorübergehend noch einmal zu so etwas wie einer Allianz zwischen artistischer und politischer Avantgarde. Die Publikationen der "Autonomia" und der "Indiani di città" - schon im Namen ein Rückgriff auf den futuristischen Primitivismus - nahmen explizit die futuristischen Schreibtechniken wieder auf - man vergleiche etwa die mit dem Pseudonym "Bifo" gezeichneten Beiträge in den verschiedenen Nummern der Zeitschrift "A/traverso" aus Bologna. Wie die Pariser Studenten 1968 auf den Surrealismus in ihren Parolen sich bezogen hatten, so die italienischen auf den Futurismus. Der politische Gegner verschwimmt in diesen Programm allerdings vollkommen, er wird ebenso schemenhaft wie omnipräsent. Wer daran festhält, daß Sprache nicht in sich selbst genügenden Sprachaktionen neutralisiert werden dürfe, sondern etwas zu sagen habe, wird als Vertreter einer "fase storica, repressiva, tecnologico-logico-borghese" für überholt erklärt, deren Grenzen jedoch soweit wie möglich verwischt werden: "fino a marinetti chiaramente tutta la cultura aveva guardato alla storia della comunicazione scritta, dal morfema astratto preistorico o etnografico, inciso sulla roccia o dipinto su pelle, anche umana, dal geroglifo/ideogramma egiziano e dal pittogramma precolombiano

o pellerossa al codice medioevale europeo o mediorientale, come a pure tappe di avvicinamento a quell'optimum di rispecchiamento del behaviour linguistico costituito dalla tipografia rinascimentale."²⁰⁴ Der Sinn der Gutenbergschen Typographie war es jedoch gerade nicht, selbst schon "Widerspiegelung" zu sein, darin unterschied sie sich von den rituell gebundenen Schreibweisen der Schriftgelehrten und Priester zuvor, sondern ein gegenüber bestimmten Inhalten zunächst gleichgültiges Medium. Der Avantgardismus Diaconos teilt noch immer die idealistische Verwechslung einer Revolutionierung der Sprache mit der der Realität. Der futuristische Ausweg aus dem symbolischen Sprechen, das sein Zukunftsversprechen immer weniger glaubhaft machen konnte, ersetzte es nicht durch authentisches Sprechen, wozu noch eine hohe Anspannung der Reflexion gefordert wäre, sondern führte in die Sprachlosigkeit schlechthin. Daß die Reflexion keine schnellen und radikalen Auswege mehr aufzeigen konnte, wird diesen Autoren zum Grund, es mit der "neuen Barbarei" zu versuchen. Mario Diacono, der Marx, Baudelaire und Freud - es sind seine Beispiele - gleichermaßen für überholt erklärte, sofern sie noch Bücher haben drucken lassen, verkennet einfach die Chance des Buchdrucks, der noch lange nicht dazu nötigt, "bürgerliche" Inhalte sich zu eigen zu machen.

Waren schon in Marinettis frühen Poemen die Metaphern, die im ~~Parolibertismus~~ zu "dichten Netzen" (Marinetti) verknüpft werden sollen, nicht Erkenntnismöglichkeiten der Wirklichkeit, sondern nur Vehikel der sie überspringenden Exaltation, so gewinnen sie in den "Tavole Parolibere" soviel an eigener Gegenständlichkeit, daß jenseits ihrer gar keine Wirklichkeit mehr besteht. Selbst von Sprachbildern hier zu sprechen, wäre inkorrekt, sie setzen sich für die Sache selbst. Die Idee einer statischen, subjektlosen Widerspiegelung wäre von ihnen zynisch eingelöst. Das "annullamento del significato nel significante", von dem Sandro Briosi für Marinettis frühe Poeme spricht, findet in den "Tavole" insofern seinen Abschluß, als die montierten Figuren zugleich ihr

einzigem Darstellungsgegenstand sind. "L'immagine moderna", schreibt Renato Poggioli, "è una figura-cosa, indipendente dall'oggetto-pretesto: in altri termini una metafora di cui esiste un termine solo."²⁰⁵ Das heißt zunächst, daß das Gemeinte ausgespart und hinausgeschoben wird, durch diese Verweigerung verweist der Text aber um so dringender aus sich heraus. Marinettis "dramma della materia" degegen scheint nichts zu fehlen, sie gibt sich für das schon befreite Ganze aus. Die äußerste Fiktivität der "auto-illustrazioni" der futuristischen Schrifftafeln gibt sich als bedeutungsunabhängige Dinglichkeit aus.

Von den Futurismus-Interpreten ist auch die Parallelität zwischen den futuristischen Textkompositionen und den barocken Allegorien, wie sie durch Benjamin analysiert worden sind, gesehen worden. "L'allegoria appunto", schreibt Ferruccio Masini, "intesa come rinvio a qualcosa che non è proprio ciò che si indica (la struttura metasemantica del be-deuten allegorico) rispecchia nella sua rete di segni questa possibilità della lingua di lasciare aperto il varco tra significante e significato."²⁰⁶ Auch Peter Bürger hatte in Deutschland Benjamins Begriff der Allegorie als "Anwendung" der mit der modernen Literatur gemachten Erfahrungen auf die des Barock verstanden. Seine Stütze findet ein solches Verständnis zwar nicht in Benjamins "Ursprung des deutschen Trauerspiels", das die Allegorie eng an die geistige Situation der Gegenreformation bindet, wohl aber in Passagen wie der folgenden aus dem Surrealismus-Aufsatz: "Breton deutet in der 'Introduction au Discours sur le peu de Réalité' an, wie der philosophische Realismus des Mittelalters der poetischen Erfahrung zugrundeliegt. Dieser Realismus aber ... hat immer sehr schnell den Übergang aus dem logischen Begriffsreich ins magische Wortreich gefunden. Und magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon fünfzehn Jahre durch die gesamte Literatur der Avantgarde sich ziehen, sie möge Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus heißen."²⁰⁷ Unter denen, die

den Futurismus rechtens in diese Reihe aufgenommen wissen wollen, geht die geschichtstheoretische Bedeutung der Allegorie als "Suspension der Geschichte", wie Benjamin sie verstanden hatte, mit der Symbolisierungsarbeit des Unbewußten durcheinander. Maurizio Calvesi, der sich von den Kunsthistorikern der älteren Generation am intensivsten um den Futurismus bemüht hat, erblickt in den "Tavole Parolibere" eine "scrittura del desiderio"²⁰⁸, als handle es sich bei der futuristischen Entsublimierung wirklich um eine Befreiung, und nicht einfach um eine Auslöschung von Bedürfnissen. Marinettis Ersetzung der Textsequenz durch die Textfigur reißt auch nicht, wie Masini meint, einen Abgrund zwischen der Sprache und ihrer Bedeutung auf, sondern läßt beide zu unterschiedsloser Identität zusammentreten. Während die Allegorie Geschichte aussetzte, um an ihr Ende zu appellieren, kennt die räumliche Disposition der futuristischen Tafeln kein Jenseits ihrer selbst: "Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materie, bisogna formare delle strette reti d'immagini o di analogie."²⁰⁹ Marinettis Text ist demnach bloße "Verpackung" und doch undurchdringlich. In den "engen Netzen" der Analogien solle auch der Leser, oder besser der Teilnehmer und das Opfer, sich verfangen. "Einfangen" wird Marinetti zum Gegenbegriff der Erkenntnis, an die Stelle ästhetischer und intellektueller Distanz setzt er Verkörperung und Materialisierung. So begegnen sich Gegenständlichkeit und extremer Formalismus. Das Sujet dieser Textfiguren ist durchweg der Krieg, es gibt von Marinetti keine "Tavola", die nicht seine Aufmärsche, Explosionen, Schlachten, Umzingelungen mit topographischer und mathematischer Akribie aufs Papier projizierte. Sie bilden den Krieg jedoch nicht einfach ab, sondern sind selber Kampf der Drucktypen. Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird darzustellen sein, wie Marinetti im Krieg die gesellschaftliche Einrichtung seiner literarischen Techniken begrüßen konnte.

I.5 Boccionis "trascendentalismo fisico". Der Versuch einer theoretischen Grundlegung des Futurismus.

Dem futuristischen Vitalismus fehlt jede kritische Komponente; nirgends setzt er sich mit der Überlieferung, von der er sich abstößt, auseinander. Ihr Alter und ihre Resistenz gegen Aktionen reichen zu ihrer Verurteilung aus. Innerhalb der literarischen Tradition beruft sich Marinetti gelegentlich auf Gustave Kahn, Huysmans, Verhaeren, Mallarmé, Poe, Whitman - unter den italienischen Autoren stand ihm eher der Klassizismus Carduccis als D'Annunzio nahe - , alle gleichermaßen "überholt", für die philosophische Tradition fehlt Vergleichbares. Marinettis Kenntnisse beschränkten sich wahrscheinlich auf die geläufigsten Stichworte. Deutlich ist ein gewisser Einfluß der Rhetorik Nietzsches, weniger seiner Philosophie, wenn etwa in "Uccidiamo il chiaro della luna" die Futuristen auf die Persische Hochebene sich zurückziehen und dort den Versuchungen des "Asino colossale", des Gelehrten, zu widerstehen haben. Im Unterschied zu Nietzsches Zarathustra kehren sie dann jedoch als Eroberer in die Ebenen zurück, was sie vielmehr Wagners Position annähert.

Die Begeisterung für den Übermenschen, wie er noch in Marinettis "Uomo meccanizzato" präsent ist, war auch eines der Jugenderlebnisse Mussolinis gewesen, dessen Artikel über Nietzsche von 1908 zu den frühesten seiner journalistischen Laufbahn überhaupt gehören. Für Marinetti und Mussolini war der Boden vorbereitet durch D'Annunzios Nietzsche-Rezeption, der 1892/93 dessen Philosophie in Italien überhaupt erst eingeführt und in seinen folgenden Romanen, also in "Il trionfo della morte", "Le vergini delle rocce" und in "Il fuoco", popularisiert hatte. In ihnen ist der Verwandlung des Übermenschen in den Aristokraten, des "superuomo" in den "gentiluomo", zu verfolgen, der für die italienische Nietzsche-Rezeption (sieht man von den neueren Arbeiten eines Giorgio Colli ab) verbindlich blieb. Es handelt sich,

wie Francesco Piga²¹⁰ nachgewiesen hat, um eine Veräußerung jenes offenbar spezifisch deutschen Geistbegriffs, als dessen letzten und militant gewordenen Vertreter er Nietzsche ansieht.

Der Held D'Annunzios ist Übermensch vermöge der Geschlossenheit seiner Erscheinung. Es genügt, sich die Interieurs eines beliebigen Romans von ihm zu vergegenwärtigen, um diesen perfekt und theatralisch arrangierten Schein als Käfig zu erkennen, schwach nur hebt sich die psychologisch kaum konturierte Person von ihren Kulissen ab. Im ersten Roman, "Il piacere", unternimmt der Held noch Ausbruchsgesten, um den erlesenen Gegenständen, die er um sich angehäuft hat, zu entgehen, in den späteren, und zwar unter dem Einfluß Nietzsches, der im zweiten Drittel von "Il trionfo della morte" unvermittelt auftaucht, verschwindet diese Spur. Erst von den gewählten Dingen um ihn bezieht D'Annunzios Figur nun ihre eigene Erwähltheit, während Nietzsches Übermensch gerade umgekehrt die, jeden Schein verschmähende, Unabhängigkeit der "freien Geister" repräsentierte. D'Annunzio teilt Nietzsches tragisches Selbstbewußtsein, biegt es jedoch naturalistisch um; nicht letzte Vertreter einer aussterbenden Geistesaristokratie sind seine Protagonisten, sondern genealogisch "letzte Vertreter eines uralten Adelsgeschlechts" - so gleichlautend in "Il piacere", "Le vergini" und "Il fuoco". Ihre Mission ist daher die Wiedererichtung der ursprünglichen politischen Ordnung. In "Le vergini" träumt der Protagonist einem neuen "Re di Roma" das Leben zu schenken, wozu in diesem Roman gleich drei Jungfrauen sich anbieten, das ist sein Konflikt, und woran das Unternehmen dann scheitert. Wie der Antifem inismus von Marinettis Mafarka-Roman, der daraus die Konsequenz zieht, den neuen Herrscher "senza il puzzolente concorso della vulva" hervorzubringen, in diesen Romanen D'Annunzios sich vorbereitet, wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit darzustellen sein.

D'Annunzios literarische Wirksamkeit fällt genau in die Zeit des Verfalls der feudalen Traditionen und des Machtwechsels zum industriellen Bürgertum, der in Italien wie in

Deutschland erst sehr verspätet und halbherzig einsetzte. Dem D'Annunzio lesenden Bürgertum werden so die aristokratischen Traditionen als Anschauungs- und Genußobjekte, als Raffinessen, angeboten. Soweit D'Annunzios "superuomo" durch den Schein sich definiert, wird eine weitere Differenz zu Nietzsche deutlich. Nietzsches Übermensch, selbst Naturwesen, träumte von einer Resurrektion der Natur, D'Annunzio jedoch setzt den Schein als Gegennatur, als Dekadenz. Marinettis Wirksamkeit fiele dann, schematisch gesprochen, in die Periode, in der das Bürgertum des Rückgriffs auf die Tradition zur Selbstlegitimierung entweder nicht mehr bedarf, oder in der sie der kapitalistischen Expansion hinderlich geworden ist. Nicht zufällig fand der Futurismus sein Zentrum in Mailand, erst 1924 wurde es, Mussolinis Zentralismus folgend, nach Rom verlegt.

Im Streit Nietzsches gegen Wagner ergriff D'Annunzio "als Künstler", wie er sagt, die Partei Wagners. Für ihn handelte es sich um einen "caso Nietzsche" anstelle des Falles Wagner: "Accuse, rampogne, ironie di tal genere sono ormai vanissime e indegne, specialmente di un filosofo, anche se il filosofo s'è messo fuori dal suo tempo. Il musicista, come il pittore, come il romanziere, come il poeta, come tutti gli artisti che ... affinano le loro sensazioni, non è se non un fenomeno irresponsabile."²¹¹ Auf diesem Hintergrund ist D'Annunzios Wagnerkult in "Il fuoco", wo er sich selbst, den Wagner zu Grabe tragend, als neuen, klassischeren, geläuteteren und weniger "nordischer" Wagner vorführt, seine Idee des "Poeta-vate" und schließlich, in den Jahren des Ersten Weltkriegs, seine Selbstdefinition als "Restitutor Italiae", zu sehen. Als D'Annunzio zu Beginn des Jahrhunderts vorübergehend Mitglied des Parlaments wurde, sah er seine Rolle als die eines "deputato della bellezza".

Nietzsche hatte die Kunstutopie so ernst genommen, daß er sie nicht zum ideologischen Massengebrauch herzugeben gewillt war, sein Übermensch war ohne Gefolgschaft, mit einer Elitentheorie, wie sie in Italien von Pareto gerade

entworfen wurde, ist seine Philosophie nicht zu verwechseln. Wagner, D'Annunzio und Marinetti ziehen aus ihr die schlüssige Konsequenz. Marinettis autobiographische Schriften, vor allem "La grande Milano tradizionale e futurista", legen für die zunächst überraschende Bewunderung Wagners und Toscaninis, mit dem er später bei den Wahlen von 1919 gemeinsam auf der Kandidatenliste der Fascisten stand, Zeugnis ab. In der futuristischen Zeit wird der Wagnerkult dagegen als snobistische Modeerscheinung angegriffen. "Contro il Tango e Parsival" lautet der Titel eines Manifestes von Marinetti, und Nietzsche steht gemeinsam mit Croce auf dem Index des Manifestes "Contro i professori": Basterà infatti considerare la parte costruttiva dell'opera del grande filosofo tedesco, per convincervi che il suo Superuomo, generato nel culto filosofico della tragedia greca, suppone in suo padre un ritorno appassionato verso il paganesimo e la mitologia. Nietzsche resterà ...uno dei più accaniti difensori della grandezza e della bellezza antiche."²¹² Mit dem destruktiven Teil von Nietzsches Werk weiß Marinetti sich demnach einverstanden. Was am konstruktiven Teil seinen Anstoß erregt, ist, daß es ihn nicht eigentlich gibt. Nietzsches Zarathustra ist ein Zusammenbruchsunternehmen, sein Übermensch bestimmte sich als scheiternder, dieser tragische Aspekt wird in der futuristischen "Allegria" naturalisiert. Erst in Marinettis Mafarka-Roman gelingt der Ausbruch des destruktiven, nicht mehr naturgebundenen, Übermenschen aus den Kreislauf der Geschichte, erst hier wird die Philosophie des Übermenschen wirklich "konstruktiv". Die Kunstutopie Nietzsches wird damit in Wagnersche Massenveranstaltungen überführt, nur daß ihr Initiationsritual des Vergessens der äußeren Welt der Bedürfnisse nun zu dem Punkt geführt wird, daß diese äußere Welt der Kunstveranstaltung geopfert werden muß. Als Marinetti 1920, in "Al di là del Comunismo", sogar die politische Ordnung des neuen Staates auf diesen Spektakeln aufbauen wollte, berief er sich ausdrücklich auf Wagners Idee des Gesamtkunstwerks, das die politische Organisation des Staates in der Rezipienten der Kunstveranstaltung ver-

schwinden ließ. Anleihen bei Nietzsche beschränken sich daher auf einige rhetorische Floskeln. Nietzsches Satz: "Zu allem Handeln gehört Vergessen" aus "Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte" unterscheidet sich noch immer grundlegend von Marinettis "sano oblio", denn er ließ die Entscheidung zwischen Erinnerung und Aktion offen, nach beiden Seiten hin könnte er gelesen werden. Nietzsches Wille zur Praxis bestimmte sich, sofern er Erkenntnis von sich ausschließen mußte, als tragischer; im Futurismus, so könnte man schematisch behaupten, wird dieses tragische Selbstbewußtsein selber zum Gegenstand des Willens, dadurch gewinnen seine Massenspektakel ihr Ziel in der Destruktion.

Ein anderer Hinweis auf Marinettis philosophische Lehrer führt weiter und ist mit seiner Position besser in Einklang zu bringen. Es ist mir kein Beleg bekannt, daß sein Vitalismus mit der Lebensphilosophie Georg Simmels in Verbindung stünde, auf Bergson dagegen bezieht er sich, wenn auch sehr selten, ausdrücklich zurück: "Crediamo con Bergson che la vie déborda l'intelligence, cioè straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza. Non si può intuire il prossimo futuro, se non collaborandovi col vivere tutta la vita. Da ciò il nostro amore per l'azione."²¹³ Nach dem Zitat der Formel Bergsons zieht Marinetti seine Konklusionen; daß das Leben die Intelligenz übersteige, mag noch Bergsons sein, daß es sie ersticke, ist Marinettis. Im Gegensatz zu Bergson verzichtet er zugunsten eines blinden Aktionismus auf die Intelligenz überhaupt, es ist die sozusagen aktivistische Variante des Intuitionismus. Marinettis "slancio vitale" ist ebenso unbestimmbar oder diesseits aller Bestimmungen wie Bergsons "élan vitale", daß aber darum der vollkommen sinnentleerte Krieg als "Gesetz des Lebens" gilt, diesen Schluß zieht erst Marinetti: "La Guerra non può morire, poiché è una legge della vita. Vita = aggressione. Pace universale = decrepitezza e agonia delle razze." Bergsons "Lebensfluß" ist hier nicht nur uneinteilbar, er muß sich überstürzen. Darum wird von Marinetti die Verstan-

desarbeit nicht intuitiv fundiert, wie es zumindest Bergsons Programm war, als vielmehr abgeschafft.

Oben zitierter Passus ist der einzige in den Schriften Marinettis, in dem er Bergson für seine Intentionen in Anspruch nahm. Wie dann auch Bergson noch in der Kriegsliteratur dem Urteil gegen alles Theoretisieren verfiel, haben wir bereits dargestellt. Eine ausführlichere Bergson-Rezeption ist dagegen bei Boccioni nachweisbar, der nicht wie Marinetti jedes geschriebene Buch schon des "Pazifismus" und "Defaitismus" verdächtigte, sondern in immer neuen Anläufen sich bemühte, seine künstlerische Arbeit theoretisch zu reflektieren.²¹⁴ Resultat dieser Anstrengungen ist sein Buch "Pittura e scultura futuriste" (1914), das von Marinetti prompt als "Bibel des Futurismus" vermarktet wurde.²¹⁵ "Vede bene soltanto il pittore che pensa bene"²¹⁶, stellt Boccioni fest und beansprucht für seine Malerei den Status einer Synthese zwischen einer nicht mehr denkbaren Intuition und der sinnlichen Erscheinung. Sowenig wie diese Intuition fixierbar ist, sowenig ist es ihre künstlerische Form, ihre Entsprechung besteht in einem gemeinsamen Prozeß. Es gebe demnach eine "forma variabile, in evoluzione, diversa da qualsiasi concetto di forma finora esistito: forma in moto ... e moto della forma."²¹⁷ Der Begriff des Dynamismus gewinnt hier eine völlig andere Bedeutung, als er sie in den beiden gemeinsamen Manifesten der futuristischen Maler zunächst hatte. Dort sollte eine objektiv stattfindende Bewegung durch Deformation abgebildet werden; ein laufendes Pferd, hieß es etwa, habe zwanzig Beine. In Boccionis weiterer Reflexion verliert er diesen objektivistischen und deformierenden Sinn. Boccioni gerät damit in eine nicht mehr zu versöhnende Doppeldeutigkeit. Einerseits müsse die Form selbst beweglich werden - das wäre der Weg, den Balla und Depero mit ihren "complessi plastici" später beschritten - ,andererseits müsse der Bewegung eine neue, definitive Form verliehen werden. Letzteres kann, wie später zu sehen ist, nur in den Mystizismus führen. Für diese "solidificazione dell'impressionismo" nimmt er

Bergson in Anspruch: "Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo divenire dinamico, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi moti. (...) La nostra è una ricerca del definitivo nella successione di stati di intuizione."²¹⁸ Das kann nach zwei Seiten gewendet werden; die eine, avantgardistische, vorwiegend von Marinetti ausgeprägte, wäre, das Definitive mit der "absoluten Varietät" unmittelbar zu identifizieren, die andere, essentialistische, mit der der Avantgardismus nur schwer vereinbar erscheint, wäre, irgendwo eine allem zugrundeliegende pure Intuition zu lokalisieren. Beide Versionen waren im Futurismus immer präsent. Die essentialistische Annahme, der auch Boccioni immer mehr sich näherte, wurde nach seinem Tod (1916), vor allem vom "Secondo Futurismo Fiorentino" um die Zeitschrift "L'Italia futurista" (1916 - 18) vertreten und konnte die verschiedensten Verkleidungen annehmen: rassistische bei Soffici und Evola, neokatholische bei Papini, animistische bei Carrà, theosophische bei Ginna, parapsychologische bei Corra und Carli usw. Boccioni versuchte seine Balance auf Bergson zu stützen, in seinem Artikel "Fondamento plastico della scultura e della pittura futurista" von 1913 heißt es: "Henri Bergson dice: "Toute la division de la matière en corps indépendants aux contours absolument déterminés est une division artificielle. E altrove: Tout mouvement ~~en tant que passage d'un repos à un repos est~~ absolument indivisible."²¹⁹ Die Formulierungen im zehnten Kapitel seines späteren Buches sind nur die Paraphrase dieser Zitate.²²⁰

Indem der Futurismus als "stile di movimento" Bewegung, die sonst sich gerade dadurch definierte, daß sie keinem Stil sich fügte, zur Atmosphäre gerinnen lasse, könne er zugleich auf höchste metaphysische Wahrheit Anspruch erheben: "Mi sembra che quanto affermo non sia un'astrazione pazzesca, come hanno creduto tutti coloro che hanno sorriso sulle nostre ricerche. Al contrario è la statica degli antichi

un'astrazione contro-natura, una violentazione, un distacco, una concezione fuori della legge di unità nel moto universale. Noi non siamo quindi contro-natura ... ma contro-arte. (...) Col dinamismo l'arte sale ad un piano ideale superiore, crea uno stile, esprime la nostra epoca di velocità e simultaneità. (...) Interpretando la mobilità di questa evoluzione, che è la vita stessa, noi futuristi abbiamo potuto creare la forma tipo, la forma delle forme, la continuità."²²¹ Hier schlägt sich Boccioni entschlossen auf die essentialistische, eigentlich antiavantgardistische Seite. Einer angeblich falschen Substantialität der alten Kunst wird eine neue, nicht minder statische Substanz gegenübergestellt, während Marinetti dazu aufgefordert hatte, von derartigen Fragestellungen überhaupt Abstand zu nehmen. Im dritten Kapitel dieser Arbeit sind wir auf die Auseinandersetzung Boccionis mit Papini, anlässlich von dessen Austritt aus dem Futurismus, näher eingegangen, als Papini immerhin richtig das Krisenmoment der avantgardistischen Kunst richtig gesehen hatte, das Boccioni aufgrund seines rekonstruierten Kunstbegriffs nicht zugeben konnte.

Auch der Begriff der Simultaneität, von Boccioni in den Futurismus eingeführt, und dann erst von Marinetti übernommen, ist eindeutig Bergsonscher Prägung. Der Satz aus dem ersten Manifest der futuristischen Maler, "wir stellen den Betrachter mitten ins Bild", hat zweierlei Bedeutung: "Per far vivere lo spettatore al centro del quadro", erläutert Boccioni später, "secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede."²²² Das ist soweit eindeutig ein Gedanke Bergsons: das Bild als sichtbare Erinnerung, in dem sich die Daten der Vergangenheit zwanglos, d.h. ohne Eingriff des Verstandes, aktualisieren. Nicht mehr Bergson, sondern die futuristische Konsequenz aus ihm, zeichnet für die zweite Bedeutung dieses Programmsatzes verantwortlich: "Il desiderio di intensificare l'emozione estetica, fondendo in qualche modo, la

tela dipinta con l'anima dello spettatore ci ha spinto a dichiarare che questo deve ormai posto al centro del quadro. Esso non assisterà, ma parteciperà all'azione. Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro. Queste linee-forze devono avviluppare e trascinare lo spettatore, che sarà in qualche modo obbligato a lottare anch'egli coi personaggi del quadro."²²³ Das ist die aktivistische Version von Bergsons Intuitionismus, die der Futurismus vertritt. Die Emotion, die als "stato d'animo" in den futuristischen Bildern eingefangen sei und von ihnen zurückstrahle, könne allein die Reflexion begrenzen und schließlich in der "Follia del Divenire" überfluten. Die Unrationalisierbarkeit von Bergsons "Lebensfluß" wird im Futurismus zum unmittelbar affirmierten Wahnsinn. "Noi volevamo proclamare e far comprendere, in mezzo alle tendenze ferocemente oggettive che dominavano qualche anno fa in Francia (d.h. der Kubismus/M.H.), che non v'è possibilità di innalzarsi a un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della emozione. È l'emozione che dà la misura, frena l'analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi."²²⁴

An die Stelle von Beobachtung und Analyse tritt die Identifikation: ~~"Noi ci identifichiamo nella cosa."~~²²⁵ "In" der Sache also, weniger "mit" ihr; was der Futurist "in" der Sache identifiziert, ist die eigene "Emotion", die die Gegenstände zum bloßen Vehikel herabsetzt. Jedes Ding sei zwar ein Kraftzentrum, das, nur durch die Präsenz anderer Dinge begrenzt, sie verforme und Verformung erleide, zugleich aber ist diese "legge di violenza generale" im höchsten Maß subjektiv, denn hierin fundiert sich die reine Emotion.

Boccioni gebraucht zur Beschreibung dieser Selbstkonstitution der Objekte den offenbar widersprüchlichen Terminus "trascendentalismo fisico" oder auch "plastico". Damit ist

zunächst gemeint, daß die Bedingung der Möglichkeit der Dinge - nicht der Erfahrung - in ihrem gegenseitigen Konflikt liege, den die futuristische Malerei darstelle. Andererseits liege dieses universale Kräftefeld völlig jenseits der wirklich stattfindenden Konflikte, in denen sich dieses vergegenständlichte Transzendentalsubjekt nur vorübergehend aufhalte. Boccioni schreibt zunächst: "Il nostro che si potrebbe chiamare un trascendentalismo fisico nasce adunque dalla contemplazione della Natura attraverso un'emozione completamente moderna che sembra fantasia ed è invece una nuova realtà."²²⁶ Wenige Sätze darauf gleitet er dagegen in die zweite Bedeutung, und damit in einen vagen Mystizismus: "V'è uno spazio di vibrazioni tra il corpo fisico e l'invisibile che determina la natura della sua azione e che detterà la sensazione artictica. Insomma se intorno a noi vagano spiriti e vengono osservati e studiati; se dai nostri corpi emanano fluidi di potenza, di antipatia, di amore; se le morti sono prevedute ...; se tutto questo impalpabile, questo invisibile, questo inudibile diviene sempre più oggetto di indagine e di osservazione è perché in noi qualche senso meraviglioso va destandosi alla luce della nostro coscienza. (...) L'artista si sente nel tutto. Egli creando non guarda, non osserva, non misura; egli sente."²²⁷ Es ist hier nicht mehr die Interaktion der Dinge, in deren Prozeß sie sich und die Atmosphäre, in die sie getaucht sind, konstituieren, sondern umgekehrt sind die "unsichtbaren Geister" zuerst da und treten mit den Dingen in Verbindung. Bergsons Intuition ist hier nicht mehr nur ein anderer Modus, die Dinge zu sehen, sie hat ihren eigenen Wahrnehmungsgegenstand erhalten. Das Transzendentalsubjekt, das Kant zufolge nie selber zum Gegenstand der Erfahrung werden konnte, hat sich auf diesem Weg konkretisiert und vergegenständlicht. Zugleich hat es damit die Fähigkeit verloren, wie aus Boccionis Passus hervorgeht, Erfahrungen zu organisieren, auch in diesem Sinn ist dieser neue Transzendentalismus "physisch". Von Boccionis

Ausgangsbehauptung, daß nur der Maler gut sehe, der auch gut denke, ist hier endgültig Abschied genommen. Auch der "trascendentalismo fisico" hat seine Bedeutung verschoben, er ist nicht mehr das Transzendente in den Dingen selber, sondern jenseits ihrer, aber dennoch verdinglichter Fetisch.

Trotz aller politischer Differenzen mit Marinetti²²⁸ war Boccioni in diesem, den "Lebensfluß" gewaltsam beschleunigenden Vitalismus, mit ihm einig. Boccioni stand im Gegensatz zu Marinetti der Sozialistischen Partei nahe und organisierte für sie einige Ausstellungen von Arbeiterkunst in Mailand. Noch 1911 während der Kampagne für den libyschen Krieg kam es daher zu Auseinandersetzungen innerhalb des Futurismus, erst etwa 1913 schwenkte er, ähnlich wie Carrà, der bis dahin einem vagen Anarchismus gefolgt war, auf Marinettis Nationalismus ein. In seinem Buch von 1914 ist es erstaunlich zu lesen, wie die nationalistische Rhetorik die Kunstargumentation allmählich verdrängt. Erst kurz vor seinem Tod, 1915/16, wird er sich wieder, dann aber sehr brüsk, von Marinettis Futurismus abwenden und, in seiner Malerei zumindest, zu deutlich an Cézanne orientierten Arbeiten zurückkehren. In welcher Weise dieser Umschwung bei Boccioni wie bei den meisten anderen Protagonisten des "Primo Futurismo" (Papini, Soffici, Carrà u.a.) die Erfahrung des Ersten Weltkriegs zum Auslöser hatte, haben wir in zweiten Kapitel dieser Arbeit darzustellen versucht.

~~Der Futurismus Boccionis revoltiert scheinbar gegen jede~~
Materialisierung als nur entfremdeter Zustand der transzendentalen Geister, paßt sich aber auch umgekehrt jeder an, denn jede wird zu seinem notwendigen Ausdruck. Entsprechend verhält es sich bei Julius Evola, dem späteren Rassetheoretiker des faschistischen Regimes und nach dessen Zusammenbruch eine der Eminenzen des neofaschistischen MSI. In einer Schrift seiner futuristischen Phase heißt es: "In me l'io non è l'io, ma io-pratica, io-sentimento, io-filosofia. La malattia ha costruito i trasformatori e fa sì che mai si sia tratti a sentire, a possedere l'io, l'io fuori dalle categorie, l'io senso dell'intima libertà egoistica."

(...) Je est un autre (Rimbaud). Virtualmente esiste ad ogni istante la corrente vitale."²²⁹ Daß Freiheit immer schon präsent und Entfremdung nur scheinbar sei, hatte der Satz Rimbauds jedoch gerade nicht gemeint. Die Substantialisierung der Freiheit lag dagegen der Philosophie Bergsons zugrunde. In dieser Passage Evolas spätestens wird deutlich, wie Bergsons Intuitionismus vom Futurismus in blinden Aktionismus einerseits, in bedingungsloses Einverständnis andererseits, überführt wird. Nur die Hüllen des Intellekts, der Moral und der gesellschaftlichen Konvention seien zu zerreißen, um die substantielle Freiheit bloßzulegen. Das Bemühen, an sie heranzukommen, bezeichnet den futuristischen "Pantoklasmus" (Isnenghi); hier begegnen sich in ihrer Negation Metaphysik und Positivismus. In der sich beschleunigenden Zerstörung der Oberfläche betätige sich die allein substantielle "corrente vitale" (Boccioni), sie selbst aber bleibt unerreichbar und unbestimmbar. Darum erweist sie sich bei Marinetti schließlich als die Bewegung der Destruktion selber.

Der Futurismus hatte sich in seinem Gründungsmanifest als Eruption, als Entladung vorgeführt - genau wie später auch Mussolini (im Gegensatz zu Hitler) eine rein eruptive, exklamative Sprache sprechen wird. Entgegen den Arbeits- und Reflexionsanstrengungen sind es allein die konvulsivischen Bewegungen der Destruktion, die im Futurismus wie im Faschismus zählen. Der Futurismus kennt einerseits, auch das ging in den Faschismus ein und bezeichnet eine wesentliche Differenz zum Nationalsozialismus, keine hinter der Oberfläche liegende Substanz, andererseits aber liegt diese Substanz in der Oberfläche, die nun nicht mehr Oberfläche eines anderen ist, selber und agiert als deren sich beschleunigende Zerstörung. Daraus ergibt sich auch der eigentümliche Status der Intentionalität, den die futuristischen Werke einnehmen: mit nichts ist es Marinetti wirklich Ernst, und doch ist paradoxerweise nichts ironisch gemeint.

II. Die futuristische Ideologie des Krieges

II. 1. Marinettis Entpolitisierung des Krieges im Zusammenhang mit den gleichzeitigen politischen Kriegstheorien

"Se c'è una grande guerra europea", schrieb Vilfredo Pareto 1904, "il socialismo è ricacciato indietro almeno per un mezzo secolo, e la borghesia è salva per quel tempo. Ma appunto perché la guerra sarebbe tanto disastrosa per i socialisti, come è che i loro avversari non fanno discorrerne senza dimostrare un vero terrore?"¹ Die Frageform des letzten Satzes ist rhetorisch zu verstehen. Wenn der Krieg das geeignete Mittel ist, die von Pareto befürchtete Revolution und den daraus folgenden "Elitenwechsel" aufzuhalten, warum dann, so wundert er sich, hält die Bourgeoisie an ihrem Pazifismus fest und verstößt gegen ihr Überlebensinteresse. Für Pareto erscheint "la grande guerra europea" gegenüber dem Klassenkrieg im Innern als das kleinere Übel. Von der anderen Seite der Barrikade her bestätigt Georges Sorel seine Diagnose. Nur "una grande guerra straniera potrebbe ritemperare le energie e ... condurrebbe al potere senza dubbio uomini con la volontà di governare". Anderenfalls wäre "una grande estensione della violenza proletaria" unvermeidlich, "che farebbe scorgere ai borghesi la realtà rivoluzionaria."²

Diese Zitate Paretos und Sorels, deren Auffassung nach dem ersten Weltkrieg sich bestätigen sollte,³ lassen erkennen, wie wenig die Kriegserwartung der Intellektuellen auf psychologische Zwänge oder sonstige persönliche Marotten zurückzuführen ist, und wie sehr sie vielmehr ihren Ort in den Klassenauseinandersetzungen dieser Zeit findet.⁴ Der Krieg präsentiert sich der Analyse Paretos wie Sorels als der optimale Weg bürgerlicher Selbstverteidigung. Allein er könnte den ansonsten naturwüchsigen Prozeß der Umwälzung der Eliten unterbrechen.

Pareto hatte als revolutionäre Elite eben die "intellettuale spostati" vor Augen, die das Bürgertum aufgezogen hatte, ohne ihnen eine Funktion in der Gesellschaft zu übergeben, und als deren Exponent der Futurismus später auftrat. Der Krieg könnte diese "Elite" integrieren und ihren Forderungen die revolutionäre Spitze nehmen. In einem anderen Artikel in "Il Regno" heißt es: "Ora il popolo - o per discorrere con maggiore precisione: una nuova élite che sorge dal popolo - sta aprendo gli occhi, si vale del proletariato intellettuale degli spostati che in parte hanno origine dall'istruzione pubblica malamente, scioccamente, ordinata dalla borghesia, e muove alla conquista dello Stato e, principalmente, dei beni di quella stessa borghesia."⁵ Gegenüber der Notwendigkeit bürgerlicher Selbstverteidigung, so lautet die Devise Paretos, müsse auf ursprüngliche bürgerliche Begriffe wie Egalität u.ä., die zu Zeiten, als das Bürgertum selbst sich im Angriff befand, ihren Wert gehabt haben mögen, verzichtet werden. Alles habe sich nach seinem taktischen Wert in der Klassenauseinandersetzung zu bemessen; der Krieg inseriert sich in diese Perspektive. Es wird zu zeigen sein, daß eben die Intellektuellen, deren Vorstoß er abbrechen sollte, seine Forderung sich zu eigen machen.

"La guerra finalmente è scoppiata", mit diesen Worten begrüßt 1904 ein anonymes Artikel in "Il Regno" den Ausbruch des russisch-japanischen Krieges. "Il cannone che tuona sopra Port-Arthur è venuto a confermare con la sua voce rude e decisiva le idee e le passioni che ci son care. Veramente, questa grande guerra sembra fatta per noi."⁶ Es ist der Gruß an den Krieg, der endlich zurückkehrt. Er hat endlich die bürgerliche humanistische Selbstrepräsentation zusammenbrechen und ihren modernen Imperialismus hervortreten lassen. Es wird noch einige Jahre in Anspruch nehmen, bevor der italienische Imperialismus sich auf den Weg macht.

Nur an dieser Schwäche der italienischen Bourgeoisie entzündet sich die Gesellschaftskritik dieser Autoren. Schon 1904 formierte sich derjenige intellektuelle Block, in den ab 1909 der Futurismus sich einschrieb. 1904, 1911, 1912, 1914, 1915, 1922 sind die Etappen seiner Bestätigung.

Eine Sonderrolle in dieser Tradition nationalistischer Intellektueller spielt Enrico Corradini, Gründer und Direktor der oben zitierten Zeitschrift "Il Regno". Seinem Populismus ging es um die Frage, wie einem autoritären und imperialistischen Staat dennoch die Zustimmung der Massen zu verschaffen sei. Sein Roman "La patria lontana" dreht sich um die Auseinandersetzung zwischen einem Nationalisten und einem Anarchosyndikalisten - ihre Namen sind schon ihre Karikaturen: Buondelmonte und Rummo. Der Krieg, in den am Ende beide vereint ziehen, bietet sich als die Vermittlung ihrer Intentionen an. Soviel allerdings hat vorher der Nationalismus von seinem Gegenspieler zu lernen: "Bisogna credere nell'ascensione dei lavoratori! Credi, Piero, credi! Sono i migliori nostri fratelli, i più forti e i più generosi. Tu stesso per le tue idee nazionali, se avrai bisogno della forza, troverai in loro la forza, se avrai bisogno della generosità, troverai in loro la generosità. Bisogna credere nell'ascensione dei lavoratori. Credi, Piero, credi! E renditi conto che le cose grandi si possono fare con una sola classe e con una sola età: il popolo e la gioventù." Gegenüber dem mit soviel Verve vorgetragenen Appell gibt Piero Buandelmonte nach: "Piero gli gettò le braccia al collo esclamando: - Tu mi apri gli oc chi."⁷ Es geht hier also nicht um Paretos zynische Taktik der bürgerlichen Machterhaltung durch Ausschluß des Proletariats, sondern umgekehrt um den Einsatz desselben für nationalistische Zwecke. Corradini legt in seinem Roman alles Gewicht darauf,

sein nationalistisches Programm vom Verdacht bürgerlicher Interessiertheit freizuhalten. "No davvero!" ruft Buondelmonte aus, "Io non ho spezzato mai una lancia per la borghesia e per gli interessi borghesi; ho spezzato tutte le mie lance per la nazione e per gli interessi nazionali e se è apparso diversamente, è stato perchè un certo tempo, in buona fede, ho creduto che nella borghesia prima che altrove si potesse risvegliare una coscienza nazionale."⁸ In dieser Meinung hatte er sich jedoch von Rummo eines Besseren belehren lassen müssen. Die italienische Bourgeoisie hat in Corradinis Sicht, durch ihr Zögern, die nationalen Interessen nach außen, vor allem gegenüber Österreich, das italienische Territorien besetzt hielt, durch einen Krieg zu vertreten, ihre eigene risorgimentale Tradition verraten und fällt nunmehr als Vertreter der nationalen Idee aus. Nur von der "ascensione dei lavoratori" könne man die endliche Erfüllung des nationalistischen Programms erwarten. Die Perspektive des Krieges vermischt sich so mit der der Revolution.

In seinem folgenden Roman "La guerra lontana" (Milano 1911) wird Corradinis Populismus im Vergleich zum vorhergegangenen paternalistisch. Der "popolo" erscheint nur als "materia della storia" und sei insofern für die italienische Misere, für die Verspätung Italiens gegenüber den anderen imperialistischen Mächten, nicht verantwortlich zu machen, sondern die Schuld liege vielmehr in der herrschenden Klasse, die das nationalistische Programm nicht begreife. Paternalistisch ist dabei Corradinis Unterscheidung von produktivem und unproduktivem Proletariat und die Anerkennung der ersteren, der "lavoratori che producono la ricchezza del mondo, energici e disziplinati come le macchine di ferro e fuoco che trattano" durch die nationalistische Ideologie. Der Krieg, der am Ende beider Romane steht,

tritt als Vereinigung dieses Teils des Proletariats und der neuen nationalistischen Avantgarde auf. Die Bourgeoisie sei paradoxerweise gerade wegen ihrer Beschränktheit auf Geschäftsinteressen zum Imperialismus, der Opfer erfordere, unfähig; so heißt es in Corradinis Propagandaschrift zum libyschen Krieg, als Italien erstmals selbst ein kolonialistisches Unternehmen versuchte: "La borghesia industriale italiana non sa che cosa sia il nazionalismo, sa che l'imperialismo è megalomania, ed è militare solo in quanto sollecita ⁹pei ministri le forniture di terra e di mare." Dagegen behauptet Corradini "a tutti è utile l'occupazione di Tripoli", und dieser Krieg schweiße die Nation jenseits der inneren Konflikte partnerschaftlich zusammen. "È superfluo osservare che nella realtà delle cose l'imperialismo è un fatto tanto del proletariato quanto del capitalismo; nella realtà delle cose l'operaio, prima di essere il salariato è il socio del padrone, è il suo socio accanto alla macchina dell'officina, lungo la strada ferrata. (...) In grado diverso, ma entrambi del pari, hanno la loro fortuna vincolata alla fortuna della produzione, del suo commercio, del suo mercato. E per conseguenza, come dicevamo, all'espansione coloniale, o imperialismo, della nazione a cui appartengono."¹⁰ Der internationale Wettbewerb, der im Kolonialismus sich manifestiert, läßt hier die inneren Konflikte ~~vergessen; umgekehrt läßt sich sagen, daß es des imperialistischen Krieges bedarf, um die innere Klassenauseinandersetzung stillzustellen.~~ Von Pascoli stammt die Formel von "Italia, proletaria tra le nazioni", die später von Corradini aufgegriffen und verbreitet wurde, einem Zustand, dem mit Hilfe der Kolonialkriege abgeholfen werden sollte. Der Krieg demnach wird bei Corradini aus innenpolitischen Motiven geführt,¹¹ kann diese Funktion andererseits nur erfüllen, sofern er sich klar formulierte Kriegsziele setzt. Es wird zu zeigen sein, wie später die inneren Motivationen des Krieges die äußeren

vollständig verdrängten. Corradinis Programm einer Klassenversöhnung auf imperialistischer Ebene¹² erscheint um so realistischer, als tatsächlich Teile des revolutionären Syndikalismus den Kolonialkrieg in Libyen unterstützten. Die Stellungnahmen für und wider den Krieg zerrissen die politischen Lager¹³ und der Teil des Syndikalismus, der für ihn Partei ergriff, fand auch prompt im Nationalismus den geeigneten Bündnispartner. Einer der ihnen, Angelo Olivetti, schrieb 1911 in der Zeitschrift "Pagine Libere" - und er teilte diese Position z. B. mit Labriola: "Un primo coefficiente di similitudine tra nazionalismo e sindacalismo è che entrambi sono dottrine di energia e di volontà, in contrapposto alle dottrine, meglio alle pratiche, di adattamento. (...) Altro legame spontaneo tra sindacalismo e nazionalismo è l'odio comune a tutte le forme intermedie piatte e scialbe, flosce, di borghesia e di democrazia. Sindacalismo e nazionalismo sono perciò antidemocratici, antipacifisti, antiborghesi. E, diciamo la parola, sono le due sole tendenze aristocratiche in una società quattrinaria e bassamente edonistica."¹⁴ Der Syndikalismus sagt hier seiner materialistischen Basis ab, die "bassamente edonistica" sei, und versucht sich gemeinsam mit dem Nationalismus als aristokratische Bewegung zu präsentieren. Gemeinsam ist beiden die moralisierende Gesellschaftskritik, d.h. der Mangel an Gesellschaftstheorie. Was Pareto in der eingangs zitierten Passage als geeignete Abhilfe gegen die revolutionäre Gefahr erschien, hat sich hier eigentümlich gedreht. Die Revolutionäre wünschen den Krieg, um eben die Bourgeoisie zu bekämpfen, die Pareto durch ihn gerettet sehen wollte. Der Fascismus, der aus diesem Bündnis, das bereits 1911 anlässlich des Krieges sich zu kristallisieren begann und das dann 1914/15 seine stärkste Bestätigung erfuhr, sollte beweisen, daß beide Unrecht hatten. Weder hat dieses Bündnis schlechtweg die Bourgeoisie gerettet,

noch die in es gesetzten revolutionären Erwartungen erfüllt.

Innerhalb der nationalistischen Bewegung war es Corradini, der sich mit dem revolutionären Syndikalismus und mit dem Problem der Massenintegration am intensivsten auseinandersetzte. Von seinem Populismus zeigt der Futurismus sich weit entfernt. Ihm war von vornherein das Elitebewußtsein eigen, das die Gefolgschaft verschmäht. So heißt es bei Soffici: "La più gran parte degli uomini sono incolti, imbecilli e immorali; le operazioni della maggioranza non possono quindi essere che pessime, o per lo meno cattive."¹⁵ Daraus ergibt sich der spezifische Begriff der futuristischen Avantgarde und ihrem Antidemokratismus. Die Beziehungen zwischen dieser Elite und dem "popolo" werden andere sein müssen als die des gegenseitigen Lernprozesses, als den Corradini das Verhältnis von Rummo und Buondelmonte dargestellt hatte. Soffici empfiehlt daher den fascistischen Wohlfahrtsstaat, der zwar die materiellen Bedürfnisse befriedige, die "incolti" und "imbecilli" aber von der politischen Partizipation ausschließe. "Non è vero che il popolo desidera tanto di scegliere da sè i propri governanti. Il popolo desidera unicamente di essere ben governato, e per essere ben governato esso intende: essere ~~aggravato o seccato il meno, guadagnare il più, e~~ mangiare e bere il meglio possibile." Dieser autoritären Wohlfahrtsstaat erscheint hier bei Soffici als Befriedigungsunternehmen. Es ist jedoch festzuhalten, daß seine Konstitution eine gewaltsame sein mußte, was schon für sich die Auffassung Sofficis widerlegt. Was er als zynische Konklusion anbietet, die Abschaffung des allgemeinen Wahlrechts, lag offenbar keineswegs im Interesse der Mehrheit: "Credo di poter concludere con questo precetto lapidario: Estendere i salari e restringere il suffragio. Pel bene stesso del cosiddetto proletariato."¹⁶ Soffici erkennt hier

einfach die Beziehungen zwischen ökonomischer und politischer Sphäre. Eine Einschränkung der Demokratie wird nicht zuletzt durchgesetzt, um Lohnerhöhungen aus dem Wege zu gehen, und umgekehrt ist die Befriedigung der Klassenauseinandersetzung gebunden an ihre parlamentarische Repräsentation.

Mit der Ausarbeitung des "nationalistischen Programms" wurde Giovanni Papini beauftragt.¹⁷ Papini war im November 1903 von Corradini als Chefredakteur der Zeitschrift "Il Regno" eingesetzt worden.¹⁸ Seine Karriere hatte jedoch zunächst als italienischer Vertreter des amerikanischen Pragmatismus begonnen, dessen Organ "Leonardo" er zwischen dem 4. Januar 1903 und dem August 1907 in Florenz gemeinsam mit Giuseppe Prezzolini herausgab.¹⁹ 1912/13 gründete er gemeinsam mit Soffici den sogenannten "Primo Futurismo Fiorentino". Sowohl im Falle des philosophischen Pragmatismus, in dem Papini seine "Florentiner Schule" polemisch gegen die Napolitaner Benedetto Croce wandte,²⁰ wie im Falle des politischen Nationalismus war es Papini gelungen, die Führungsrolle zu spielen, erst im futuristischen Experiment zerbrachen seine Ambitionen an der Autorität Marinettis. Nach dem ersten Weltkrieg machte sich Papini dann mit seiner "Storia di Cristo" (1921) zum Sprecher katholischer Orthodoxie, womit er in der letzten Etappe der Verwandlungen seines "reversiblen Extremismus (Isnenghi) angelangt war. Die Suche nach der Konsistenz einer so unbegrenzten Verwandlungsfähigkeit dürfte einigermaßen vergeblich sein - und Papini ist hierfür noch ein relativ gemäßigtes Beispiel, noch extremer liegen Fälle wie der Curzio Malapartes oder Mario Carlis - "ci troviamo di fronte a un pragmatismo imperialista", schreibt Luigi Baldacci, indem er in eben diesem Willen zum Krieg den Indifferenzpunkt erkennt: "si capirà anche meglio come il pragmatismo e il futurismo di Papini avessero una radice unica, cioè una sola imperialistica volontà

di dominazione."²¹ In Papinis Perspektive seines "nationalistischen Programms" koinzidieren bürgerliches Klasseninteresse und das der Nation, jedoch im Unterschied zu Corradinis späteren Romanen unter aristokratischer Führung. Seine Intention "di risvegliare la classe borghese per mezzo dell'aristocrazia"²² versteht sich daher zugleich als Aufhebung des Klassengegensatzes durch die nationalistische Politik: "Il contrasto è tra la politica di classe e la politica di nazione, tra quella che prende per cardine l'interesse di una classe e quella che vuole l'interesse di tutta la nazione."²³ Das Bürgertum kommt hierbei notwendigerweise als Vertreter der Nation zu stehen, allein es verfolge keinerlei Partialinteressen, es müsse allerdings von der Aristokratie "aus seiner Letargie erweckt werden". Papini fordert daher eine offene Klassendiktatur - es sind seine Begriffe - und fügt hinzu: "la classe può ridursi talvolta a una ristrettissima oligarchia, può ridursi a un solo uomo."²⁴ Die Beispiele, die Papini hierzu zitiert, sind Caesar, Napoleon und Lord Curzon. Die Aufgaben, die einem so organisierten Staat zufielen, sieht Papini ausschließlich in Kolonialkriegen in Afrika²⁵, nichts findet sich in seiner Programmschrift über dessen innere Ordnung.

Der Mailänder Kern des Futurismus um F. T. Marinetti hatte zur gleichen Zeit seine Ideologie des Krieges zunächst völlig unabhängig von den nationalistischen Kreisen entwickelt. Erst während der Kampagne zugunsten des libyschen Krieges und dann während der von 1914/15 fanden sich Marinetti und Corradini plötzlich auf der gleichen Seite. "La conquista di Tripoli è utile a tutti", behauptete Corradini und Marinetti begrüßte den Krieg mit dem Ausruf: "In questa grande ora futurista". Seinen organisatorischen Ausdruck fand diese Allianz im Beitritt

Sofficis und Papinis zum Futurismus und in den Publikationen der Florentiner Zeitschrift "Lacerba" (1913 - 15). In der Interventionspropaganda von 1914/15 wurde die Position Marinettis und einiger Anarchosyndikalisten, die des sogenannten "interventismo di sinistra", von der politischen Richtung Papinis, Sofficis und Corradinis ununterscheidbar. Zunächst jedoch ist die scheinbar völlig gegensätzliche theoretische Ausgangsposition der Mailänder Gruppe kurz darzustellen, die später aufgrund ihrer inneren Unhaltbarkeit zu jenem Bündnis mit dem politischen Nationalismus führen sollte, das bis zum Machtantritt Mussolinis durchhielt.

Die Verherrlichung des Krieges zählte von Anfang an zu den futuristischen Programmpunkten. Im Gründungsmanifest von 1909 heißt es unter Ziffer neun: "Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna."²⁶ Eine weitere Begründung wird nicht gegeben, der Programmpunkt ist so, wie wir ihn zitiert haben, in sich abgeschlossen. Der Krieg wird glorifiziert ausschließlich als "gesto distruttore" im Namen der "belle idee per cui si muore" - offenbar ganz gleich welcher. Ein weiterer Zweck des "Militarismus" und "Patriotismus" wird nicht angegeben. Zu vermuten ist, daß die Ideen, auf die Marinetti sich bezieht, nur soweit ihre Funktion gewinnen und "schön" sind, als man für sie stirbt. Die Formel vom Krieg als einziger Hygiene der Welt - hier schon zusammengezogen mit der Verachtung der Frau, worauf später zurückzukommen sein wird - hält sich von nun an in sämtlichen futuristischen Texten durch. Eingesenkt in den oben skizzierten historischen Hintergrund wird sie gerade vermöge ihrer Abstraktheit, die keiner äußeren Ziele mehr bedarf, an der sich die Geister scheiden könnten, zur derjenigen Ordnungsparole werden, durch die sich die Gruppe definiert. Nicht nur

als Provokation ist sie gemeint, wie in Interpretationen des Futurismus durchweg vermutet wird²⁷, sondern als mittels ihrer Abstraktheit historisch konkrete Vereinigungsformel der divergierenden Militantismen. Das dem Gründungsmanifest zwei Monate später folgende Manifest "Tod dem Mondschein" führt dasselbe Motiv etwas detaillierter vor und gibt zugleich eine erste Bestimmung des Gegners: "Vigliacchi! - gridai, voltandomi verso gli abitanti di Paralisi, ammucchiati sotto di noi, massa enorme di obici irritati, già pronti per i nostri futuri cannoni. Vigliacchi! Vigliacchi!... Perchè quest e vostre strida di gatti scorticati vivi? ... Temete forse che appicchiamo alle vostre catapecchie? Non ancora! ... Dovremo pur scaldarci nell'inverno prossimo! ... per ora, ci accontentiamo di far saltare in aria tutte le tradizioni come ponti fradici! ... La Guerra? ... Ebbene, sì; essa è la nostra unica speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà! ... Sì, la guerra! Contro di voi, che morite troppo lentamente, e contro tutti i morti che ingombrano le nostre strade! ... Sì, i nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poichè noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenze."²⁸ Der Gegner erscheint sowohl als enorme Masse wie gleichzeitig als Kanonenfutter. Das ist der Gestus der futuristischen Avantgarde: die Masse, "unten angehäuft", fungiert zugleich als Stimulans und Opfer. Der Krieg ist das Resultat. Er ist nicht mehr wie etwa in Corradinis Nationalismus eine der Vereinigungsmöglichkeiten, sondern die einzig gewollte, die einzige, die der Avantgarde sowohl Gefolgschaft verspricht, wie diese Gefolgschaft zu einer von Opfern macht. Die Masse als Gegner erregt einerseits durch ihre Zahl, wird aber schon von vornherein als ohnmächtiges Objekt gesehen,

als "vigliacchi", die "zu langsam sterben". Die Tradition, gegen die sich hier die "Zukunftskanonen" richten, sei zwar schon vollständig "morsch", aber paradoxerweise eben deshalb gewaltsam zu zerstören. Die Exaltation des Futurismus ist tautologischer Natur. Der Feind steht nicht mehr außen wie in Corradinis Ausgleichsprogramm, das auf eine Emanzipation des "proletarischen Italien" gegenüber den anderen Nationen abzielte, sondern ist das innere "Paralisi"; dieselbe Gesellschaft also, die der Syndikalist Olivetti in der oben zitierten Passage "una società quattrinaria e bassamente edonistica" nannte. Er wird damit einerseits jeglicher Bestimmbarkeit entzogen, andererseits als schuldig im moralischen Sinne und als im Grunde schon besiegt herbeizitiert. Diese Schemenhaftigkeit des Gegners wird sich bis in die futuristische Interventionskampagne von 1914/15 hinein durchhalten, er verändert dort nur seinen Namen. In Boccionis 1915, vor dem Heeresdienst entstandenen Bild "Carica di lancieri" erscheinen die deutschen Reihen ameisenhaft klein in der linken unteren Ecke des Bildes, während der Angriff eher von oben als frontal, maschinenhaft grau über sie hereinbricht. Der Gegner scheint eigentlich schon geschlagen und, das ließe sich gegen Boccionis Intention sagen, sovieler Mühe gar nicht wert.²⁹

In beiden zitierten Passagen aus den futuristischen Manifesten wird der Wille zum Krieg durch die Ablehnung der Frau komplementiert, und zwar beide Male mit Anspielung auf ihre gefürchtete Verstrickungsmacht: sie könnten die in den Krieg Ziehenden mit "ihren blumenränkigen Armen, die die Knie umschlingen" aufhalten. So überraschend, wie diese Verbindung von Kriegssucht und Frauenfeindlichkeit hier auftaucht,

als so konstitutiv wird sie sich in den futuristischen Texten erweisen.

Marinettis Roman "Mafarka il futurista" erschien 1910 zugleich in französischer und italienischer Sprache.³⁰ Er sollte die erste Durchführung der im gleichen Jahr formulierten literarischen Grundsätze des Futurismus darstellen,³¹ ohne jedoch schon die wenig später in Angriff genommenen Experimente der Zerstörung der Syntax vorwegzunehmen. Zumindest vom Sujet her bildet dieser Roman die Fortführung eines der typischen Motive der Dekadenz. Mafarka haucht seinem mechanischen, d.h. "ohne Mithilfe der Frau" geborenen Sohn am Schluß des Buches seine Seele ein, was ihm selbst das Leben kostet. Sein Tod ist jedoch Bedingung der Erweckung des "eroe senza sonno". Durch Gabriele d'Annunzio war 1895 dieses Motiv vorbereitet worden. Der Held seines Romans "Le vergini delle rocce", Claudio Cantelmo, hofft auf die Geburt eines neuen "Re di Roma" durch ihn als Vater, benötigt dafür jedoch noch die entsprechende Frau, wozu in diesem Roman, und das ist seine Handlung, gleich drei "Prinzessinnen" sich anbieten. Wie schon im vorhergehenden Roman "Trionfo della morte" wird diese Notwendigkeit der Vermittlung durch die Frau als die eigentliche ~~Unmöglichkeit dieses Erlösungs- bzw. Beherrschungs-~~ unternehmen sich herausstellen. Die Frau wird damit zur "bella nemica" und erscheint als böse Magierin schlechthin: "La terribile contaminatrice non era soltanto l'ostacolo alla vita", heißt es bei d'Annunzio, "ma ben anche l'ostacolo alla morte: a quella morte. Ella era la Nemica d'entrambi."³² Mit "quella morte" ist hier der Selbstmord gemeint, der in diesem Roman nur zusammen mit der Ermordung der Geliebten gelingen kann. "Le vergini delle rocce" bildet dazu das positive Komplement; dort ging es um die von der

Frau blockierten Todessehnsucht des Protagonisten, hier um den ebenfalls von Frauen blockierten Versuch der Wiedererrichtung des Imperiums. Mit dem Scheitern dieses Unternehmens scheitert bezeichnenderweise auch der Roman. Er war als der erste Teil einer Trilogie, in Analogie zu den vorhergehenden "Romanzi della rose" ("Il piacere", "L'innocente", "Trionfo della morte") geplant, die nie fortgeführt wurde.³³

Marinettis "Mafarka" steht seiner Intention nach auf den Schultern d'Annunzios, erklärt jedoch gleich zu Beginn, daß die peinliche Vermittlung durch die Frau auszuschließen sei: "Disprezzate la donna! (...) Io non discuto già del valore animale della donna, ma dell'importanza sentimentale che le si attribuisce."³⁴ Der unsterbliche Sohn, Gazurmah, wird daher nur ein mechanisches Wesen sein können, der durch die Seele des Vaters lebt.³⁵ Die Parole "Disprezzate la donna" wird von Marinetti zunächst einfach in Frontstellung gegen die Sentimentalität ausgegeben. "Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del Bordello."³⁶ Der Sentimentalismus wird hier als ideologische Kehrseite seiner gesellschaftlichen Nichtigkeit angegriffen. D'Annunzios Forderung "Rispettate i veli"³⁷ entgegengesetzt, besitzt der ideologische Schleier bei Marinetti keinerlei Bedeutung mehr. Gebannt schaut er auf das, was dahinterliegt, und daher auch rein hervortreten soll: das "Bordello".³⁸ Was von Marinetti zunächst einfach als Zurückführung des Romantizismus auf die von ihm verdeckte gesellschaftliche Wirklichkeit formuliert wurde, und wogegen er sogar eine Feminisierung des Mannes ins Spiel bringt - "Io vi annuncio che lo spirito dell'uomo è una ovaia inesercitata ... E noi lo fecondiamo per la prima volta"³⁹ - stellt sich im Verlauf

des Romans, und das ist für unseren Zusammenhang von Bedeutung, als Ablehnung des Begriffs der Gattung, d. h. als Toteskult heraus, der sich nur zu oft mit männerbündischen Unternehmungen assoziiert. Nicht nur die süßlich verstrickende Sentimentalität also wird denunziert, sondern die Fortpflanzung der Gattung überhaupt: "Io ho ucciso l'amore, sostituendogli la sublime voluttà dell'eroismo. (...) Facciamo splendere tutti i momenti della nostra vita, con atti di volontà impetuosa, di rischio, corteggiando continuamente la Morte, che con un rude bacio renderà eterni, in tutta la loro bellezza, i frammenti della nostra materia. (...) Io glorifico la Morte violenta che corona la gioventù, la Morte che ci coglie allorché siamo degni delle sue volluttà divinizzanti."⁴⁰

Dieser Toteskult ist das Fundament von Mafarkas stolzer Behauptung, seinen Sohn "senza il concorso della vulva, ... senza il concorso e la puzzolente complicità della donna"⁴¹ hervorgebracht zu haben. Nicht nur ist es ganz gleichgültig, für welche der "schönen Ideen" man den gewaltsamen Tod stirbt, wie die futuristischen Manifeste es vorführten, der Tod wird selbst zum Initiationsmoment, der die "Fragmente unseres Lebens verewigt". Die Frau steht hier für das unmittelbar agonistische Prinzip, während der Tod seine Protagonisten in die Ewigkeit eines substanzhaft begriffenen homogenen Weltgeistes hinführt:

"Come vi sono innumerevoli frammenti di materia organica che turbinano intorno al Sole. (...) così ognuno di noi riceve dall'universo una incessante luce e si arricchisce di ricordi e di sensazioni nel suo pellegrinaggio, durante le infinite trasformazioni che la sua materia immortale ha attraversate! ... Il nostro spirito, che è la manifestazione superiore della materia organizzata e vitale, accompagna in tutti i suoi mutamenti la materia medesima. (...) Divinità e continuità individuale dello spirito

volontario e onnipotente, che bisogna estrinsecare per modificare il mondo! ... Ecco l'unica religione!"⁴² Diesem idealistisch mystifizierten Geist führt der Tod, den sie zugleich als ihren Ursprung anzuerkennen haben, die Individuen aus der Entfremdung des Lebens wieder zu. Dieser unverlierbare, substanzhafte Geist, der seine Opfer fordert von denen, die die Einheit mit ihm suchen, ist die Wurzel des von Interpreten oft bemerkten futuristischen "Optimismus".⁴³ Einerseits sei der im schlechtesten Sinne idealistische Geist unverlierbar und "allmächtig", andererseits scheint die Probe auf diese "einzige Religion" vonnöten zu sein: der Krieg. Der Tod erscheint nicht mehr, wie immerhin noch bei d'Annunzio als das Scheitern; selbst dieses Element des Selbstopfers verschwindet bei Marinettis Agonisten.⁴⁴ Sein Toteskult weiß sich nicht als Scheitern, auch nicht im tragisch-notwendigen Sinne d'Annunzios, sondern erscheint als die Erfüllung des Lebens selbst. Der futuristische antiideologische Impuls, seine "Zerreißung des Schleiers" affirmiert das angeblich dahinter verborgene gesellschaftliche Unwesen, das "Bordello", nur um so aggressiver. Seinen deutlichsten, literarisch am wenigsten gefilterten Ausdruck findet diese umgedrehte, objektiv zynische Identifikation des Futurismus mit dem von den gesellschaftlichen Konventionen nur Verhülltem in einer "Theatersynthese" von Ruggero Vasari, in der der Protagonist einer Tochter, die soeben ihre Mutter erschossen hat, am Ende zuruft: "Si deve uccidere chi vuole strozzare la libertà! Si deve uccidere! (...) Senza sangue, senza prostituzione il mondo muore. Non più di nascosto. Frantumare le maschere. Uccidere! All'aperto. Il mondo ha bisogno di sincerità!"⁴⁵ Das, was hier auf den moralischen Aspekt der Gesellschaft bezogen ist, hat seine Gültigkeit für den gesamten Futurismus. Seine "Demaskierung" der Moral weiß immer schon, was sich an angeblich "Befreiten" unter ihr verbirgt. Gesellschaftliche Umgangsformen

seien eben nichts als Masken oder Schleier, die der Futurismus nur deshalb zu zerreißen erklärt, um die Ausübung derjenigen Instinkte, die in ihnen nicht mehr ihren adäquaten Ausdruck erkennen können, offen zu propagieren. Das ist die Tautologie des futuristischen Befreiungspathos. An keiner Stelle tritt er über deren Wechselverhältnis hinaus, im Gegenteil tritt von Anfang an im Futurismus der Krieg als organisierte, zwanghafte Vermittlung von mystifiziertem, substanzhaftem Weltgeist, der sich dann mit der präindividuellen Instinktnatur identisch zeigt, und den Individuen auf; nämlich als Kopulation: "Ecco la furibonda copula della battaglia", heißt es am Ende des Manifests "Tod dem Mondschein", als die Schlacht der Futuristen gegen "Paralisi" endlich ihren Lauf nimmt, "vulva gigantesca irritata dalla foia del coraggio, vulva informe che si squarcia per offrirsi meglio al terrifico spasimo della vittoria imminente!"⁴⁶ Allein zugunsten dieser Sexualisierung des Krieges - das wird später anhand der futuristischen Kriegsliteratur näher darzustellen sein - wird das Sentiment bekämpft. Die Kopula der Schlacht, die die Extreme einer "befreiten", entfesselten Instinktnatur und den homogenen Weltgeist im Totenkult zusammentreten läßt, schließt die sozusagen mittlere, menschliche Ebene aus. Was hier rhetorisch gesucht wird, ist das Verschlingungsvermögen dieser "vulva squarciata", die gegenüber der Verstrickung durch die Frau als Befreiung erscheint. Jedes Einspruchsmoment gegen das Agonistische wird damit abgeschnitten.

Diesem Motiv der Rückkehr in den universalen Geist verbindet sich die Formel vom Krieg als einziger Hygiene der Welt. Jeglicher historischen und politischen Bestimmtheit entrückt, wird er zum Lebensprinzip selbst. So heißt es in dem 1915 zusammengestellten Buch "Guerra - sola igiene del mondo", das die zwischen 1911

und 1915 entstandenen Kriegsmanifeste enthält: "Ed eccomi tratto a dirvi che cosa separa nettamente il Futurismo dalla concezione anarchica. Quest'ultima, rinnegando il principio infinitivo dell'evoluzione umana, arresta il suo slancio parabolico unicamente all'ideale della pace universale e allo stupido paradiso fatto d'abbracci in aperta campagna e di palme agitate. Noi afferriamo invece come principio assoluto del Futurismo il divenire continuo e l'indefinito progredire, fisiologico ed intellettuale dell'uomo. Noi consideriamo come superata ed ancora superabile l'ipotesi della fusione amichevole dei popoli e non ammettiamo pel mondo, che un'unica igiene: la guerra."⁴⁸ Das Friedensideal, das Marinetti hier im Anarchismus zu identifizieren meint, sei, so lautet seine Absage, dem Fortschritt des Lebens im Wege. Der Krieg wird zur darwinistischen Auswahl der Tüchtigen. Seiner sozusagen 'Realhygiene' wird der Futurismus als "hygiene mentale"⁴⁹ zur Seite gestellt, was jedoch nicht im ideologischen Sinn verstanden werden sollte, behauptet Marinetti, die sich anderen Ideologien gegenüberzusetzen ließe. "Il patriottismo e l'amore della guerra non hanno nulla a che fare coll'ideologia: sono principi d'igiene, senza i quali non c'è che decadenza e morte."⁵⁰ Über den Krieg als Lebensprinzip gibt es für Marinetti kein Diskutieren, keine rationale Entscheidung; wer ihn in Zweifel zieht, oder auch nur zögere, stehe schon auf der Seite des Todes. Wieder ist Marinettis Argumentation tautologisch. Im Grunde handelt es sich für ihn nur um die Konkurrenz zweier Modelle des Todes: der langsamen Agonie der Dekadenz, für die die Frau als Symbol stand und dem, dieses Ziel nur vorwegnehmenden, sich aneignenden gewaltsamen Tod im Krieg.⁵¹

Einen wünschenswert deutlichen Ausdruck findet dieses Substitutionsverhältnis in einem Passus des Malers Boccioni von 1914: "Nascere, crescere e morire,

ecco la fatalità che ci guida. Non marciare verso il definitivo è un rifiutarsi all'evoluzione, alla morte. Tutto si incammina verso la catastrofe! Bisogna dunque avere il coraggio di superarsi fino alla morte, e l'entusiasmo, il fervore, l'intensità, l'estasi sono tutte aspirazioni alla perfezione, cioè alla consumazione. Bisogna finirla con le negazioni con il terrore delle realizzazioni."⁵² Gegen diese "fatalità" hat Boccioni nichts einzuwenden, sein Versuch ist der, sie zu überholen. Der Tod fungiert hier paradox als einzige Möglichkeit, der Katastrophe, von der er spricht, zu entgehen, er erscheint als höchste "Reinigung" und, nimmt man einen Brief Boccionis von 1911 zur Erläuterung hinzu, als Rückgewinnung der Unschuld. "Costruire, costruire, creare! creare fino alla consumazione! Ma sono ancora troppo borghese, accademico, lento e compassato! Sento un furore rabbioso di rovesciare, di squassare, di violentare, d'assaltare, di ferirmi, tagliarmi, sanguinare! Ci vuol della follia! della follia delirante! delle grida! dei pianti!"⁵³ Der Akt der Schöpfung, hier ist die Kunstproduktion gemeint, wird nur dann als echt und authentisch akzeptiert, wenn er den Tod mit sich führt. Boccioni erweist sich hier als Opfer seiner eigenen romantizistischen Vorstellung des Künstlers; während die romantische Kunst den geistigen Ausnahmezustand zum Gegenstand hatte, wird hier der Wahnsinn und die Zerstörung unmittelbar gewollt, um Kunst hervorbringen zu können. Der Krieg gilt dem Futurismus als das entsprechende Mittel, diese Reinigung von der Diktatur der Kultur im romantischen Sinne zu vollziehen, mit dem Zusatz, daß dieser Abstreifung der Kultur zugleich auch das Individuum zum Opfer fällt. Er entledigt sich als Rückgewinnung der angeblich noch nicht kulturell verformten Instinktnatur jeglicher historischer Bestimmtheit, und soll doch zugleich deren unmittelbarer Ausdruck sein. Der Zirkel dieser Argu-

mentation ist offensichtlich; einerseits sei die anarchische Natur kulturell verschüttet und bedürfe ihrer Erweckung durch den Krieg, andererseits sei sie es, die ihn verlangt. Der Krieg, bar jeder Bestimmung, wird anthropologisiert und als Rückgewinnung derselben Instinktnatur propagiert, von der er bereits der Ausdruck sein soll.⁵⁴ "Al sangue, infatti, della razza italiana, noi ci eravamo rivolti", heißt es bei Marinetti⁵⁵ oder an anderer Stelle: "Noi esaltiamo il patriottismo, il militarismo; cantiamo la guerra, sola igiene del mondo, superba fiammata d'entusiasmo e di generosità, nobile bagno di eroismo, senza il quale le razze si addormentano nell'egoismo accidioso, nel arrivismo economico, nella taccagneria della mente e della volontà."⁵⁶ Einerseits sei der Krieg das Erwachen der Rasse, ihre Realisierung, andererseits wird die kriegerische Natur der Rasse zur Begründung des Krieges schon vorausgesetzt.

Allein der Krieg kann in Marinettis Sicht die Gegengewichte setzen zu den kapitalistischen Tugenden wie "arrivismo economico" etc. mehr noch, als Rückgewinnung des menschlichen Wesens wird er zur Revolution schlechthin. So kann es nicht wundern, daß er historischer und politischer Bestimmungen ermangelt, wird er doch hier propagiert als Ausbruch aus Geschichte und Politik überhaupt, als die einzig wahre Revolution, die sich oben dem anarchistischen Revolutionsbegriff entgegensetzen ließ. Um so bedenklicher erscheint es, wenn die jüngste Futurismus-Renaissance in Italien ausgerechnet an diesen Revolutionsbegriff anknüpfen zu müssen meint. "Bisognerà d'ora in poi tener conto", heißt es in einer einschlägigen Studie, "del fatto che essi (die Futuristen) sostituirono una volta per tutte alla prospettiva politica di un calmo meriggio della specie, che è stata (ed è ancora) propria delle sinistre

(...), la visione ed i caratteri aurorali della loro smagliante giovinezza."⁵⁷ Die Substitution dieser Revolution durch den Krieg, den diese Autoren nicht wahrhaben wollen, wird später anhand der futuristischen Interventionspropaganda ausführlicher darzustellen sein. Der Ausbruch aus der gesellschaftlichen Verformung der Triebnatur erscheint als die einzige Qualität des Krieges, er wird zum Rückgewinnungsunternehmen aus der Entfremdung, nur in ihm werden die Menschen wieder "dominatori di forze primordiali."⁵⁸ Eben die Enthistorisierung und Entpolitisierung des Krieges also ist es, die den begeisterten Konsens über ihn herstellen soll. Jenseits aller konkreten Überlegungen sei "la guerra per la guerra" kollektives Triebbedürfnis. Die Konzeption des Krieges als "Erwachen der Rasse" - ohne ihn, "le razze si addormentano" - gibt den Futurismus als pseudoreligiöse Bewegung zu erkennen. Nicht vom alltäglichen Erwachen redet er - "meglio un disastro splendido, che una corsa monotona"⁵⁹ - sondern von einem Erwachen, für das es offenbar der Explosion von Granaten bedarf. So tief ist die Instinktnatur verschüttet, daß nur sie sie wieder freilegen könnten, und dennoch muß der Futurismus ~~auf sie immer wieder sich berufen.~~⁶⁰ Entscheidend ist, daß dieses Erwachen weder eines zur Reflexion ist, noch aus ihr hervorging. Es ist vielmehr gegen dieselbe gerichtet und versetzt in denjenigen Rausch, in dem das Individuum in den Ursprungsgeist zurücktauchen kann: "Muori d'ebbrezza, carne dell'uomo! Muori di voluttà!"⁶¹ Die ideologische Funktion dieser Rauschreligion gegenüber der technischen Wirklichkeit des Krieges ist evident: gestorben wird ohnehin; den Rausch steuert der Futurismus bei.

Mensch und Soldat werden in dieser Anthropologie identisch - "chi può affermare, che la parola uomo e la parola lottatore non siano sinonimi?"⁶² - und der Krieg, nicht der einmalige Befreiungskrieg, auch nicht der imperialistische Eroberungskrieg, sondern der Krieg als rituelle Waschung wird in regelmäßigen Abständen zur tatsächlichen Herstellung dieser Identität verordnet. "Non si può avanzare risolutamente nell'avvenire, senza mantenere la nostra igiene collettiva di doccia sanguinosa decennale."⁶³ Der Fortschritt im Sinne des Futurismus verschlingt gerade das, was da fortschreiten soll; nur dann sei das "avvenire" seines Namens wert, wenn es die "doccia sanguinosa" durchlaufen hat. Dieser Fortschritt ist ebenso wie der Krieg, aus dem er hervorgeht, ohne Zweck. "Abbiate fiducia nel progresso, che ha sempre ragione, anche quando ha torto, perché è il movimento, la vita, la lotta, la speranza. E guardatevi dall'intentare dei processi al Progresso! Sia pure impostore, perfido, assassino, ladro, incendiario, il Progresso ha sempre ragione."⁶⁴ Der Krieg ist dem Futurismus das Geheimnis des Fortschritts. Edoardo Sanguineti, kommunistischer Parlamentsabgeordneter und hermetischer Poet, hat deshalb den Futurismus als Enthüllung über den Charakter der bürgerlichen Gesellschaft begriffen: "La guerra diede in effetti al futurismo una puntuale cristallizzazione sociologica e un preciso quadro dottrinale. (...) Per Marinetti, la guerra industriale non è soltanto l'igiene del mondo, ma è la verità del mondo: la verità ultima della natura e della storia."⁶⁵ Seine Analyse krankt jedoch an ihrer doktrinären Bindung an den Leninschen Imperialismusbegriff. Er verfehlt seinen Gegenstand, wenn er den Futurismus als "bellicismo imperialista" zusammenfaßt. Von irgendwelchen Motivationen des Krieges läßt sich jedoch hier

gar nicht reden, selbst der futuristische Nationalismus erscheint eher in Verbindung mit seiner anthropologischen Theorie denn als Begründung von Eroberungszielen, seien sie selbst irredentistischer Art.⁶⁶ Die Adhäsion an den Krieg wird bei Marinetti physisch und emotional legitimiert, nicht reflexiv. Was ihn auszeichnet, ist vielmehr die Ausschaltung der Reflexionsinstanz. Als Bewährung der puren "amore del pericolo e della violenza" - Zwecke für sich selbst - nähert der Krieg sich der sportlichen Leibesübung. "La violenza", behauptet Marinetti, "è oggidi diventata la miglior condizione di vera salute per un popolo." Es versteht sich, daß diese Psychologisierung des Willens zum Krieg über die Psychologie hinausreichende Gründe hat. Auf entpolitisierte Ebene soll die politische Entscheidung präformiert und ein Maximum an aktivistischer Partizipation bei gleichzeitigem Minimum an rationaler Kontrolle erreicht werden. Daß die durch den Krieg ans Tageslicht gesprengte menschliche Instinktnatur selbst noch Produkt dieser Gesellschaft sei, mußte dem Futurismus mangels Gesellschaftstheorie entgehen. Er stellt einfach zwei Modelle des Fortschritts einander gegenüber: die Kontinuität und Fortpflanzung der Gattung, von der bürgerlichen Gesellschaft als ausgesparte Mitte in die Privatsphäre eingeschlossen, und den Kampfcharakter des kapitalistischen Erwerbs. Die gängigen Vorurteile drehen sich dabei schlicht um; während sonst der familiäre Raum als natürliches Reservat erschien, das durch Entfremdung außerhalb zu bezahlen sei, wird nun der Konkurrenzkampf selbst mit den Attributen des Natürlichen versehen. Eines ist so unwahr wie das andere. Soweit war der Futurismus die Naturalisierung der kapitalistischen Konkurrenz.⁶⁸

Gegenüber denjenigen, die die futuristischen Schlachtparolen für leere Rhetorik halten sollten, versicherte

Marinetti 1910: "Non è lontano il giorno in cui per forza si dovranno constatare sui nostri cadaveri ammonticchiati la straziante sincerità del nostro programma e la tragica serietà della nostra violenza."⁶⁹

Das mag hier noch als revolutionäre Kampfansage, wenn auch mit Selbstmitleid versetzt, verstanden werden, manifestierte sich aber bereits ein Jahr später im futuristischen Engagement für den Kolonialkrieg in Libyen. Sein literarisches Dokument ist Marinettis "Battaglia di Tripoli". "O sentieri incavati dell' oasi, dove abbonda la morte! Sentieri ccavati certo mandre di felini aggressivi! Sentieri, magnifiche fognè della battaglia, con le vostre stridenti fughe di proiettili-sorci, a fior di terra! O! come inidio i centomila italiani che, ben vestiti, ben nutriti e bene armati, hanno potuto a vent'anni temprare il loro cuore e il loro spirito nel vostro odore aspro e azzuro di pericolo, di avventura e di eroismo! Esaltante intimità dei proiettili educatori e buon consiglieri."⁷⁰ Die überlegene Bewaffnung der italienischen Armee gegenüber ihren arabischen Gegnern - ich möchte hier nicht überprüfen, wieweit diese Beschreibung der Realität des libyschen Krieges entsprach, es spielte in unserem Zusammenhang auch keine Rolle - rechtfertigt ihr darwinistisches Lebens- und Eroberungsrecht. Technik substituiert die Biologie, sie erscheint selbst als Naturmacht. Was Marinetti im Augenblick des Krieges, des ersten, an dem er als Beobachter teilnahm, wirklich beschreibt, ist entgegen seinen Programmklärungen nicht die "reine Liebe des Todes", sondern die simple Freude an der militärischen Überlegenheit. Der Krieg wird damit nicht mehr als entscheidende Lebensprüfung vorgeführt, vielmehr beschränkt sich seine Funktion als "Erzieher" auf die Organisation einer sportlichen Veranstaltung. Der Krieg wird also als solcher gar nicht wahrgenommen, er gerät zum

puren Training zur Überwindung der Angst. "Prima di tutto questa guerra tremenda servirà", schrieb Giovanni Papini kurz vor der Intervention Italiens in den ersten Weltkrieg, "se non altro, a liberarci, per tutto il resto della nostra vita, dalla paura che se n'aveva continuamente."⁷¹ Durch die permanente Anwesenheit des Todes wird die Angst vor ihm überflüssig, seine Präsenz hebt ihn als Problem auf. Das wird von Marinetti anlässlich des libyschen Krieges positivistisch registriert. "Vedo avanzarsi un artigliero i cui piedi affondono in una pottiglia di sabbia, di sangue, e di bossoli di cartucce. Ridendo dagli occhi azzurri, egli balbetta con la mascella squarciata: - Otto! Ne ho ucciso otto! ma nulla uguaglia la magnificenza epica di quel sergente, che con la bocca imbavagliata di bende insanguinate, alza le due mani verso di me, ad ogni momento, per indicarmi con le dieci dita aperte che ha ucciso dieci nemici."⁷² Die positivistische Zählung der Opfer, so dürr und abstrakt wie nur möglich in dieser Passage, erscheint Marinetti als "magnificenza epica". Die "Battaglia di Tripoli" zeichnet sich von ihrer Form her durch ihre Durchdringung und Ununterscheidbarkeit von journalistischem Kriegsbericht und sozusagen lyrisch-exaltierenden Momenten aus. Marinettis bevorzugte Form davor, sieht man vom Mafarka-Roman ab, war jedoch entgegen aller literarischen Erneuerungsversuchen das Poem.⁷³ So drückt sich die futuristische Ideologie des Krieges als Rückkehr zu ursprünglichen Identitäten, als "ripulitura", in seinen Formen aus. Durch "epische Naivität"⁷⁴ und reine Faktizität soll gewaltsam, in Polemik gegen das melancholisch reflektierende Roman-Ich, die Einheit von Mensch und Geschehen wiedergewonnen werden. Das reflektierende und distanzierende Autoren-Ich kommt in Marinettis Kriegsbüchern nirgends zu Wort, so vollständig hat es sich mit dem Beschriebenen in eins gesetzt.

Der Roman ist nach Lukács die typische Form des "Zeitalters der vollendeten Sündhaftigkeit" (Fichte, zit. bei Lukács) und Zeichen der Tatsache, daß es keine "spontane Seinstotalität"⁷⁵ mehr gebe. Zwar wolle auch der Romanautor durch seine Subjektivität diese Seinstotalität insgesamt spiegeln, erhalte aber wegen dieser Notwendigkeit der Vermittlung nur einen Ausschnitt, oder die Objektivität mit einer spezifischen Verschiebung, an der seine Subjektivität ablesbar wird. Diese "Seinstotalität" erlangt der Futurismus durch gewaltsame Ausschaltung der Reflexionsinstanz im Krieg.⁷⁶ Wie wenig es sich dabei um echte Epik handelt, zeigen Vokabeln wie "Abenteuer" an.

Zur Ausschaltung der Reflexion trägt die Erotisierung des Krieges bei. Der Autor reflektiert auch hier nicht über seine Metaphern, sondern stellt sie als objektive Assoziationen - wenn so etwas möglich wäre - hin. Er versteckt sich hinter der Folge seiner Bilder, statt sie als die seinen erkenntlich zu machen. In seinen Manifesten sprach Marinetti von "Macchina-vulva" und in der "Battaglia di Tripoli" heißt es: "A un tratto la mitragliatrice si scalgia al lavoro col suo rumore angosciato di furibondo martello frettoloso, sempre più frettoloso di penetrare e di forare l' esacrabile porta della notte, ancora chiusa. Vado verso di lei come verso una donna elegante e fatale i cui sguardi sapienti, precisi e crudeli posson costare la vita a un coraggioso, senza rimpianti. ... Sta china in avanti la mitragliatrice, snella figura di donna, dal busto flessuoso inguainato di velluto nero e adorno di una ondeggiante cintura di cartucce. Fra i suoi capelli neri o piuttosto fra i suoi denti feroci, sboccia orizzontalmente, con uno slancio continuo, frenetico, come il più folle, il più appassionato fiore che esista, l' orchidea bianca della sua fiamma veemente."⁷⁷ Das

Geschütz als femme fatale, mit der entsprechend ambivalenten Annäherung. Was diese und unzählige andere Passagen Marinettis von genuiner Epik von vornherein unterscheidet, ist die gesuchte Allegorik seines Stils. Keines der Bilder wird wirklich zu Ende geführt und reflektiert, keines steht für sich ein. Sie existieren nur als der fließende Übergang zum nächst folgenden. Der Text Marinettis wird entgegen allem dynamischen Gestus statisch, Geschütz, Frau, Blume, Orchidee sind ein und dieselbe Sache, sie werden ihr nur als Auswahlammlung der unendlich möglichen Attribute angeheftet, verändert und durchdringen die Sache aber nicht wirklich. Der Autor verschanzt sich hinter der sich überstürzenden Reihenfolge der Analogien und ist nicht einmal mehr in der Lage, erkennen zu lassen, daß es die seinen sind. Gerade die Zerstörungsmacht der Kriegstechnik ist es, die ihre Exaltation erzeugt. Nur das bedrohliche Geschütz kann zum Bild der Frau werden, zur Blume und Orchidee, und so eben den Romanzismus wieder herbeizitieren, gegen den der Futurismus sich als Protest verstand. Der Krieg übernimmt den Ästhetizismus der Dekadenz. Völlig richtig bemerkt Mario Isnenghi zu diesem Buch Marinettis: "Ci troviamo di fronte a un primo esemplare incubatolo di quella abbondante e golosa fruizione estetica della guerra come festa che (...) caratterizzerà per gran parte la letteratura della grande guerra."⁷⁸ Bezeichnend ist, daß die Gefahr der maximalen Todesnähe, die Marinetti für sein Vereinigungsunternehmen durch den Krieg als Stimulus dennoch zugleich benötigt, in dessen Festcharakter vollständig untergeht. "Sintesi della guerra", schreibt er in einem Manifest von 1917, "un alpino che canta spensierato sotto una volta ininterrotta di shrapnels".⁷⁹ Es ist weniger die Todesgefahr selbst, die Marinetti hier verschwinden läßt, sie ist für ihn unerträglich, als die Furcht vor ihr. An keiner Stelle seiner sehr umfangreichen Kriegsberichte findet sie ihren Ort, allein in seiner "Alcova d'acciaio", die sich auf den Ersten Weltkrieg bezieht,

wird sie kurz erwähnt. Furchterregend ist aber auch dort nicht die Schlacht an der Front, sondern die Langeweile in der Etappe. Marinettis "Synthese des Krieges", wie er sie oben formulierte, ist im höchsten Grade doppeldeutig, denn der Gesang dieses unter Beschuß liegenden Soldaten und seine "spensieratezza", seine Gedankenlosigkeit also, ließe sich ebensowohl als verzweifelter Versuch, die Furcht niederzuhalten, deuten. Der Doppelsinn dieses Gesangs steht für den der futuristischen Kunst, noch ihren scheinbar sinn-entferntesten Manifestationen merkt man die Anstrengung des Überlebens an; deutliche Sprache spricht auch in diesem Sinne die oben zitierte Passage Boccioni's. Für den Krieg bedeutet das, daß dieser Einstand von Inbrunst und Todesgefahr, allein darauf kommt es Marinetti dieseits aller rationalen Erwägungen an, dem gelebten Augenblick die höchstmögliche Erfüllung verleiht. Es sei, schreibt er, allein "il disprezzo della vita che ... può sublimare l'uomo, dando il massimo splendore e il massimo valore ad ogni attimo vissuto."⁸⁰

Wie die von Marinetti anhand des libyschen Krieges entwickelten Elemente einer allgemeinen Kriegsideologie sich im Umfeld des ersten Weltkrieges in eine Theorie der sozialen Restauration verwandelten, sei hier nur an einem Beispiel kurz skizziert. 1914 erschienen die "Discorsi militari" von Giovanni Boine. Alle Marinettischen Versatzstücke tauchen hier wieder auf. Er schreibt von der "abdicazione del piccolo sè al più grande sè sociale"⁸¹ im Krieg, von der Notwendigkeit "di avere la fiducia in chi lo dirige e nella bontà di ciò che gli viene comandato"⁸², Vertrauen also zu haben in den Offizier als Pädagogen, kurz, das Heer erscheint als Gesellschaftsmodell: "Nell'Esercito che in una Nazione è quasi il vigile cuore, nell'Esercito che (...) mette a nude chiaro, per il suo stesso ufficio, qual sia

la più profonda radice dell'onore civile, quale sia il più perfetto modello della discipline morale, ed è dunque quasi la trave della vita nazionale, ciò che le dà compattezza e continuità sicura, nell'Esercito dunque dimenticare non è possibile."⁸³

Diese Passagen Boines zeigen an, wie die aus dem politischen und historischen Kontext herausgerissenen Exaltationen Marinettis in offen reaktionäre Ideologien eingingen, in denen freilich von seinem positivistischen Rausch nur der Positivismus übrig blieb; sie zeigen an, wie sehr die in den Krieg einmündende futuristische Révolte von fascistischen Demagogen genutzt werden konnte.

Ein Psychoanalytiker, der sich mit der psychologischen Faszination des Krieges befaßt, stellt über dieselbe das folgende Schema auf:

- "1) il produrre un'unione materiale dei membri del gruppo;
- 2) l'essere un rito di spesa e di sperpero;
- 3) il costituire una modificazione più o meno grande delle regole morali;
- 4) l'essere un rito di esaltazione collettiva;
- 5) l'instaurare una specie di annullamento della sensibilità fisica;
- 6) ~~l'instaurare riti sacrificali.~~

La guerra sarebbe quindi la festa suprema."⁸⁴

Nur als dieses Fest wird bei Marinetti der Krieg verherrlicht. Von nationalistischen und imperialistischen Motivationen hielt er sich frei. Der Nationalismus erscheint ihm, seinem antiideologischen Programm gemäß, als "l'idealizzazione eroica della solidarietà commerciale e industriale (...) di un popolo."⁸⁵ Von Romantizismen etwa Pascolischen Typs ist bei ihm nichts zu finden. Dennoch ist sein gegen die nationalistische Ideologie gerichtetes antiideologisches

Unternehmen nicht im ideologiekritischen Sinne zu verstehen. Die Rückführung des Nationalismus auf seine ökonomische Funktion gerät bei ihm nicht zum kritischen Einwand, sondern vielmehr zum Grund, einen über solche Bedingungsverhältnisse hinausschlagenden Hypermilitarismus aufzurichten. Die kritische Avantgarde hat das, wogegen sie protestieren wollte, in sich überholt.

Der folgende Schritt in Marinettis positivistischen Schlachtbeschreibungen ist "Zang Tumb Tuuum". Das Buch enthält eine Beschreibung des bulgarisch-türkischen Krieges von 1912, an dem Marinetti als Korrespondent des "L'Intransigeant" teilnahm, und stellt insofern eine neue Etappe seiner Literaturtechnik dar, als hier erstmals versucht wird, das Programm der "Zerstörung der Syntax" und der "parole in libertà" in die Praxis umzusetzen. Wieder dient der Krieg als Sujet, seine Erfahrung erst, schreibt Marinetti 1932, habe die literarischen Erneuerungen notwendig gemacht. An traditionellen Darstellungen des Krieges sei auszusetzen, daß in ihnen "un ferito in battaglia... un importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche" gewinne.³⁶ Die traditionellen Formen sind daher für Marinettis Objektivismus und Naturalismus des Krieges, die nicht mehr durch individuelle Erfahrung reflektiert sein sollen, inadäquat. Denn nicht mehr um das Schicksal des Individuums im Krieg geht es ihm, sondern um die Destruktion der Meinung, es gebe noch eines. Der Krieg wird für Marinetti zum eigentlichen Beweis der schon vor seinem physischen Tod stattgefundenen Zerstörung des Individuums. Das Sujet des Krieges überhole sogar die vorfuturistische moderne Poesie, die die verlorengegangene persönliche Identität nur nostalgisch zum Ausdruck bringe. So heißt es

in einem Text von 1915: "I bombardamenti, i treni blindati, le trincee, i duelli d'artiglieria, le cariche, i reticolati elettrizzati, non hanno nulla a che fare colla poesia passatista classicheggiante, tradizionale, archeologica, georgica, nostalgica, erotica (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Carducci, Pascoli, D'Annunzio). Questa poesia pacifista è sotterrata."⁸⁷ Der Krieg, der hier zur Begründung der literarischen Inventionen wird, erweitert sich damit zum Modell der modernen Welt überhaupt.⁸⁸

Was in "Zang Tumb TUUUu" als die Syntax zerstörende eingeführt wird, ist naturalistische Onomatopoetik. Mathematische Formeln und Gleichungen übernehmen dabei eine die Syntax ersetzende Organisationsfunktion, deren kühle Rationalität die Objektivität der Darstellung garantieren soll. Auf reflexive Denkprozesse in der Literatur, die eine Entwicklung und Dynamik des Textes ermöglichten, ist damit endgültig Verzicht getan. Der Text wird so statisch wie eine reine Bestandsaufnahme. Dazu nur ein Beispiel:

"temperatura della culatta 1800 gradi + velocità dell'ultimo esplosivo 950 m.al secondo liberazione di tutta la sua forza meccanica in un centesimo di secondo + svenimento e malattia dell'acciaio + rallentamento dei legami molecolari + pressione interna e sforzi barcollanti di 3400 atmosfere + coalizione di 800 000 atomi-martelli (affrettarsi febbre furia trovare il punto debole la cavità di disgregazione) + parto istantaneo di 200 atmosfere nuove alle riscossa scavo di quel punto indebitato convergenza di tutte le atmosfere su quell'altro punto che si vuota tremare spingere vibrazione di ogni atomo d'acciaio come un pendolo oscillante intorno a un asse di equilibrio intrico d'x guizzzzzzzzzzanti totale = esplosione."⁸⁹ Die Spannung, erzeugt durch die Kettensubstantive, durch

die wiederholten Additionszeichen, überhaupt durch die Serien, in denen Marinetti seine Worte anordnet und den Leser die (mathematische) Auflösung erwarten läßt, bricht hinter dem Gleichheitszeichen zusammen. Dieser Text ist in sich abgeschlossen, er ließe eigentlich keinen folgenden "Satz" zu. Die Kriegsbeschreibung Marinettis kann daher nur aus der Aneinanderreihung solcher Sprachpartikel bestehen, die einen Fortgang der Reflexion und damit ein Interesse des Lesers von vornherein verbieten. Die Objektivität des Krieges, die Marinetti anstrebt, stellt sich ihm weiterhin als rein physikalische dar..

Am Ende des Buches zieht Marinetti kühl Bilanz: "bilancio dell'assedio: 21 ottobre blocco 15 novembre Adrianopoli accerchiata assalti 30 combattimenti 45 duelli d'artiglieria 52 edifici distrutti 430 morti e feriti Bulgari 15 000." ⁹⁰ Marinetti macht sich zum passiven Buchhalter des Krieges. Er registriert seinen Preis, ⁹¹ ohne deshalb gegen ihn etwas einzuwenden. Er nennt auch den Preis der von ihm erstrebten Massenvereinigung: Die Zerstückelung der Individuen im wörtlichen Verstand: "separati no uniti in 2 in 6 tu che mi stavi vicino prestami la tua gamba mettimela in bocca ecco incollati incollati formare in viluppo di 6000 molecole no ciascuno per sè s'iperiamoci salire molecola che giri come un sole diminuisci dunque l'intervallo che ci separa." ⁹² Der Krieg als gewaltsame Konstitution der Masse macht aus den Individuen und ihrer angstbesetzten Identität einen einzigen großen "viluppo incollato" bzw. "cadaveri-sandwiches". ⁹³ Er hebt tatsächlich die Berührungsfurcht auf und verschweißt sie zur Masse: Gliedmaß für Gliedmaß. Diese durch Zerstückelung der Menschen hergestellte Masse wird in Marinettis Poetik zum Moloch mit

tausend Armen und Beinen, zum "torrente fangoso di riservisti."⁹⁴

Die Gewalt des Krieges macht die inneren Reserven des Individuums hinfällig. Es kommt zu einer neuen "Simultaneität" von Innen und Außen, in der Marinetti die "Superiorität" seiner Literatur erblickt: "treno treno febbre del mio treno express-express-expressssss press-press press-press-press-press-press-pressssss puncheccchiato dal sale marino aromatizzato dagli aranci cercare mare mare mare balzare balzare rotaie rotttttaie roooooooooottaie roooooooooottaie (goloso salato purpureo falotico inevitabile inclinato imponderabile fragile danzante calamitato) spiegherò queste parole voglio dire che il cielo mare montagne sono golosi salati purpurei ecc. e che io sono goloso salato purpureo ecc. tutto ciò fuori di me ma anche in me totalità simultaneità sentesi assoluta = superiorità della mia poesia su tutte le altre stop."⁹⁵ Mario Isnenghi spricht in diesem Zusammenhang von Marinettis "immedimissione psico-fisica".⁹⁶ Was er aus dem Krieg extrahiert, ist in der Tat eine neue Einheit von Subjekt und Objekt. Nicht nur setzt der Mensch sich hier am direktesten mit der Natur auseinander, er wird auch selbst zum Naturelement, z.B. zum "torrente fangoso". Dennoch ist die Formel Isnenghis nur richtig, wenn man sich über das Wort "psychisch" in ihr verständigt. Gemeint kann hier nicht die individuelle Psyche sein; eher wäre diese Unmittelbarkeit das Zusammenschießen der beiden transzendenten Instanzen, des Ursprungsgeistes, von dem oben die Rede war, und der animistischen Natur, die die subjektive Instanz zwischen sich zermalmen. Es ist daher auch nur vorläufig von der Einheit von Subjekt und Objekt zu sprechen. Vermittlung durchs Subjekt kommt bei Marinetti nicht vor, seine Vernichtung ist an ihre Stelle getreten. Es handelt sich also um eine

Einheit, die nicht mehr angehen kann, wovon sie die Einheit sei.

Eine direkte Fortsetzung findet die literarische Technik von "Zang Tumb Tuuum" in dem im ersten Weltkrieg entstandenen Buch "Otto anime in una bomba".⁹⁷ Wieder entzündet sich die Allegorik an der Präsenz des Todes - "cimitero allegrissimo con croci sempre bambine dove la sensualità delle rose cuoce a fuoco lento"⁹⁸ - und wieder nähert sich die Lautmalerei der Grenze der Infaltilität: "Ronzava con un ruuuuuuu-mooore suooono luuungò di moootooore beaato d'esser pieno d'oolio - ingegno."⁹⁹ Was neu hinzukommt, ist, daß Marinetti seinen eigenen Innenraum als Schlachtfeld beschreibt. Der Krieg, den er als seinen Gegenstand außer sich hat, findet in Wahrheit als Kampf seiner acht Seelen in ihm statt. "La mia quinta anima arancione è un mostruoso intrico di pugni abbracci applausi fischi morsi sputi schiaffi calci reticolati di volontà siepi di cactus contro il gemente simon di malinchonia."¹⁰⁰ Die Melancholie ist durchaus anwesend in Marinetti, sie darf es nur nicht sein und muß bekämpft werden. Die "Hygiene" des Krieges richtet sich ebenso gegen den Protagonisten selbst: "Sono dimagrito. Via, giù tutta la zavorra per purificarsi per salire fra i denti laceranti del freddo verso lo Zenit diaccio della castità."¹⁰¹

Diesem inneren Zwiespalt, der Marinetti auf asketische Positionen treibt, entspricht die Doppeldeutigkeit seiner Metaphorik. "Cella = obbedienza all'Austria = vigliaccheria tradizionale della nostra politica estera", heißt es zunächst bei der Beschreibung eines Aufenthalts im Gefängnis, dann aber erscheint "Cella + amore ingigantito per l'Italia",¹⁰² und schließlich verwandelt sich obiges Bild der

Gefängniszelle in sein genaues Gegenteil, in die Bombe: "Guscio, baracca o bomba? Esploidi! Esploidi!"¹⁰³ Die schließliche Explosion der im Innern gestauten Spannung erscheint gegenüber ihrer weiteren Konservierung als Erlösung. Das äußere Auftreten der Vernichtung im Kriege kann das Individuum nicht mehr überraschen und von ihm kaum noch wahrgenommen werden, so sehr ist es mit ihr schon seit langem im Innern vertraut. Im Gegenteil verspricht der äußere Kampf den inneren zu schlichten. "Bisogna vincere quella bajonette interne."¹⁰⁴ Die furchtbarste Zerstörung, der er sich im Krieg gegenüber sah, kann ihn nicht mehr überraschen, er hatte sie längst in sich genährt und sie längst in sich ausgefochten.¹⁰⁵ Dieses innere Schlachtfeld ist für Marinetti offenbar nicht mehr in psychologischen Termini darstellbar. Er beschreibt seinen Innenraum als Maschine, noch dazu als Waffenschmiede: "Tutti i forni sono accesi nella mia vita interna. Bombo tonfo sibilo di turbine stantuffi dinamo motori a scoppio a cuori elettrici. I miei nervi sono corridoi brulicanti dove le sensazioni martellano per produrre armi munizioni contro gli imperi centrali del cielo."¹⁰⁶ Andererseits hat Marinetti seinen inneren Konflikt selbst erst produziert, denn der mechanisch "hämmernde" Aspekt seines Innern läßt jenseits von sich das sentimentale Wesen zurück. Erst in der Auseinanderreißung von Gefühl, das nicht sein darf, von Sensitivität und Produktivität wird erstere süßlich verschwommen und letztere mechanisch kalt und vernichtend. "Ho nel petto l'impronta di un bel visino pallido dorato di biondina intelligente e sensuale."¹⁰⁷ Aber diese sensitive Qualität ist gegenüber den "hämmernden Sensationen", denen Marinetti sich ausgesetzt sieht, selbst schon Verletzung. "L'impronta è una ferita. La ferita

s'allarga. Il mio corpo non è altro che l'orlo
infiammato della ferita."¹⁰⁸ Aus dieser "Entzündung"
erwächst die Notwendigkeit des Krieges, die Wunde wird
zum Schützengraben: "Ferita o trincea? Chi la difende?
Il suo ricordo tenero o il suo oblio crudele? Sono
puro e lurido come una trincea, volante e inchiodato,
lacerato e giocondo, disperato e sereno."¹⁰⁹
Die Verwundung, der Abgrund, ist so tief, so unab-
sehbar sind die Möglichkeiten der Vermittlung, daß
sie selbst zur Waffe werden kann; mit der das Denken,
das reflexive Festhalten an der Möglichkeit solcher
Vermittlung, zum Schweigen gebracht werden soll.
Zwischen diesen inneren Antagonismen hat die Re-
flexionsinstanz keinen Platz; daß ihre Vermittlung
mißlang, wird zum Grund, sie zu denunzieren: "Siete
brutali!"¹¹⁰ Es könnte hier nicht einmal mehr ge-
sagt werden, das Individuum ringe mit sich selbst.
Es erscheint nicht als Athlet, als der sich noch
in der gleichzeitigen deutschen Phänomenologie der
Philosoph vorführte, der um die winzigste theoretische
Distinktion "ringt", sondern als Opfer. So weit sind
die Pole auseinandergetreten, daß es längst nicht
mehr behaupten könnte, die kämpfenden Kräfte seien
die seinen. Das Individuum ist nur noch Schauplatz
des Gefechts ihm entzogener Mächte, Schlachtfeld;
die schließliche Vereinigung kann daher nur von der
endgültigen Sprengung der persönlichen Identität
erhofft werden. Die Explosion der "acht Seelen",
deren explosives Gemisch eine Bombe ergibt, verkehrt
sich am Ende des Buches in die langersehnte Beruhigung.
Marinettis spätere Kriegsbücher kehren immer wieder
diesen Aspekt der wiedergefundenen Ruhe durch den
Krieg hervor. Selbst die Perspektive des "Abenteuers",
verbindlich noch für die deutsche Kriegsliteratur,
geht hierin unter. Nicht "Stahlgewitter" sei der
Krieg, sondern Ruhestätte, "alcova d'acciaio"¹¹¹

Wenn der Krieg dem Futurismus nichts weiter als die äußere Wiederkehr einer im Innern wohlvertrauten Erscheinung ist, kann der Gegner nur schemenhafte Konturen gewinnen. Nicht einmal mit den Bestimmungen des eigenen Ich mehr kann er versehen werden. "le tombe marciano contro di noi! Sinistro traboccare di cimiteri ... I morti s'impadroniscono dei vivi!"¹¹² Das ist die gespenstische Situation der futuristischen Revolte. Je ungreifbarer der Gegner, desto heftiger muß sie sich entzünden, die Schemenhaftigkeit des Kampfes benimmt ihm also keineswegs die Grausamkeit. Im Gegenteil, mit der "grande insurrezione delle mummie" gibt es keinen Ausgleich mehr. "Basta, con le tombe! Noi lasciamo che i cadaveri si seppelliscano da soli, ed entriamo nella grande Città futurista che punta la sua formidabile batteria di fumaioli d'officine contro l'avviluppante esercito dei Morti, in marcia sulla Via Lattea."¹¹³ Diese Omnipräsenz der Toten, unsichtbar und alles infizierend bis auf den Futurismus selbst, gibt der Kriegsideologie Marinettis ihre pantoklastische Perspektive.¹¹⁴ Die Schemenhaftigkeit des Gegners macht eine völlige Zerstörung notwendig. Nur eine absolut an nichts Gegebenem mehr gebundene Zerstörungsinstanz scheint dem Futurismus nicht unter der Macht der Toten zu stehen.

Der Krieg wird nicht zur Erreichung eines bestimmten Zwecks verherrlicht, sondern zur Zerstörung aller Zwecke, denn sie verbänden das Unternehmen noch mit dem Reich der Ahnen, das der Futurismus allgegenwärtig wittert. Der Krieg ist nicht zweckhaft, er ist vielmehr Vergeudung. Mario Isnenghi hat ausgezeichnet dargestellt, wie diese Theorie der Vergeudung in ökonomische Zusammenhänge sich einfügt. "I testi di Marinetti sono ... esemplari nell'indicare gli stretti rapporti che intrecciano insieme il momento

psicologico e il momento economico alla guerra: lo spreco nel senso psicologico ... e l'organizzazione dello spreco a fini produttivistici a cui equivale la guerra."¹¹⁵ Marinettis Entpolitisierung des Krieges zu einer allgemeinen Theorie der Selbstvergeudung inseriert sich in einen genau definierten ökonomischen Kontext. Daß Marinettis Theorie der Vergeudung in eine Kriegsideologie einmünden konnte, ist seinem ungebrochenen Naturalismus verschuldet. Nur dann kann man seine Hoffnung in den Pantoklasmus setzen, wenn er als Rückkehr, als "tripulitura" zu einem ursprünglichen Wesen verstanden wird; wenn man sich dem im schlechtesten Sinne idealistischen Glauben überlassen kann, die Zerstörung lege nur frei und verschlinge nicht die Substanz.¹¹⁶ Der Nihilismus, auf den der Futurismus so viel sich zugute hielt - wir werden später anhand von Giovanni Papini ausführlicher darauf einzugehen haben - ist nicht bis zu Ende durchgeführt, und gerade dieser Restbestand an "Optimismus" (Taylor) treibt ihn zur Apotheose des Krieges.

Der Kriegscharakter der futuristischen Kunst läßt sich durch alle ihre Sparten hindurch verfolgen. Edoardo Sanguineti hat die Tavole Parolibere als Nachahmung von Schlachtfeldern erkannt¹¹⁷ und Marinetti selbst schreibt zum Ausbruch des ersten Weltkrieges in einem seiner Manifeste: "Oggi trionfano le Parole in Libertà, valutazione lirica delle Forze, senza prosodia, senza sintassi, senza punteggiatura, senza dettagli analitici, decorativi e gentili (...) battaglia di caratteri tipografici e il cannoneggiamento delle sue onomatopée."¹¹⁸ Jenseits der reflexiven Distanz, die ihren Realitätsgehalt erst aus der subjektiven Rekonstruktion des Geschehens bezieht, sollen die Tavole Parolibere unmittelbar die Schlacht, die ihr Gegenstand ist, im Kampf der Typographien und der

Lautmalereien widerspiegeln. Sie seien einfach die Reproduktion des Krieges auf der Buchseite und verzichteten auf dessen Integration in den fortlaufenden Text einer Erzählung. "Zeng Tumb Thum" hatte das erstmals in literarische Praxis umgesetzt und dabei noch einmal das Programm wiederholt: "fanforante conservazione scialletto della mamma home cioccolatta mattutina risveglio delle tipografie scoppietto di fucileria nelle linotypes eserciti di caratteri tipografici in marcia."¹¹⁹ Es folgt die praktische Illustration des Aufmarsches der Wörter:



mollezza
ondulazioni
del paesaggio
inghirlandato
di convogli
80 000 carri
colmi
treni
militari
tetti
dei vagoni
irti
di soldati
affanno
delle
locomotive
sputacchi
di vapore
vagoni
zeppppi di carri
imbotttiti d'artiglieri
munizioni
buoi
bufali neri
corna
ondeggianti
STOP
avanti
rrrantolo
d'un vagooooone
sotto
cannnnnone
d'assedio
che lo mont
limite
del carico
13 125 Kg.

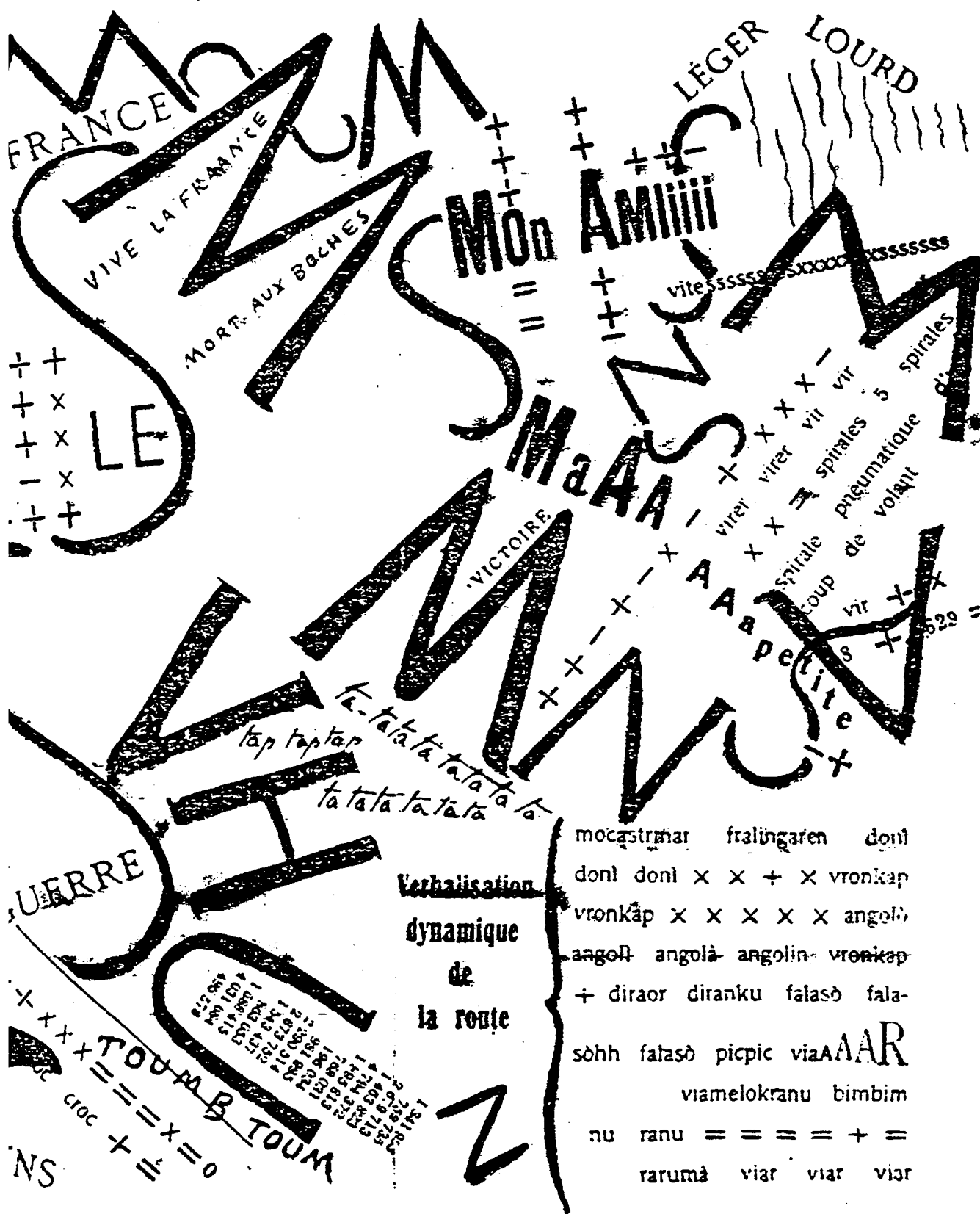
Aus F. T. Marinetti, Teoria e invenzione,
Milano 1968.

Der Krieg und seine literarische Reflexion sollen hier identisch werden. Literatur wird wieder zur unmittelbaren Widerspiegelung des Geschehens, ohne daß, das wäre gegen diese Widerspiegelungstheorie einzuwenden, derjenige hervorträte, der diesen Spiegel vorhält. Müßig wäre hier die Frage nach dem Realgehalt, was in diesen Texten das Abbildende und was das Abgebildete ist. Ob also der Marsch der Wörter den realen Bewegungen folgt, oder ob das in ihnen unaustilgbare beschreibende Moment nur die Projektion der Fiktion in die Wirklichkeit ist, längst hat sich das, was im Kopf des Autors vorgeht, ununterscheidbar mit dem äußeren Geschehen verschmolzen. Diese neue Naivität löst jedoch, entgegen ihren Intentionen auch den Realgehalt auf. Entgegen der intendierten Eindeutigkeit stellt eine fundamentale Ambivalenz sich ein; man kann diesen Text entweder als naturalistischen Kriegsbericht lesen, oder als wahnhaft-projektionen des Autors, ohne daß diese beiden Pole noch irgendwie reflexiv wie in traditioneller Romanliteratur vermittelt wären. Der Naturalismus des Autors, der keine Distanz zum Gegenstand mehr gewinnen kann, gibt nicht einmal diesen. Purer Objektivismus läßt Subjektivität als wahnhaft erscheinen und entweder ist in Marinettis Texten alles objektiv oder (und) garnichts.

Die Theorie der *Tavole Parolibere* als "action artistique" war von Anfang an mit dem "patriotisme révolutionnaire" identisch gesetzt. Marinettis "Les mots en liberté futuristes" erschienen unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg und stellen dessen literarische Frucht dar. In ihrem Vorwort heißt es: "Le mouvement futuriste exerça tout d'abord une action artistique, tout en influençant indirectement la vie politique italienne

par une propagande de patriotisme révolutionnaire, anticlérical, directement lancé contre la Triple Alliance et qui préparait notre guerre contre l'Autriche. Le futurisme italien, prophète et préparateur de notre guerre, semeur et entraîneur de courage et de liberté, a ouvert, il y a onze ans, son premier meeting artistique au Théâtre Lirico de Milan par le cri: A bas l'Autriche!"¹²⁰ Stolz weist Marinetti auf die Rolle des Futurismus in der Interventionspropaganda hin, und der Sieg über die Mittelmächte erscheint ihm als "victoire des mots en liberté". Die Syntax soll eben wegen ihrer distanzierenden Wirkung, weil im Krieg ihre Organisation eine andere sei als die des Geschehens, "unterdrückt" werden: "La sintassi era (...) una specie di interprete o di cicerone monotono. Bisognò sopprimere questo intermediario perché la poesia entrasse direttamente nell'universo e facesse corpo con esso."¹²¹ Die Vokabel "sopprimere" ist hier bezeichnend. Dieser Gewalt bedurfte es zur Herstellung der angeblich ursprünglichen Einheit. Literatur hört damit auf, beschreibende zu sein, sie soll genau dieselbe Faktizität gewinnen wie die Ereignisse, d. h. ebenso vernichtend wie diese - Hohn auf Hegels Lehre vom Sichverlieren ans Objekt. "Invece di umanizzare animali, vegetali, minerali (sistema ormai sorpassato) noi potremo animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile, facendolo vivere in un certo modo della vita stessa o della materia."¹²² Merkwürdigerweise verwendet Marinetti noch immer das Wort "Stil", Üblicherweise Terminus des spezifischen Ausdrucks durchgeführter Individuation, dem diese Technik als "valutazione essenziale dell'universo come somma die forze in moto"¹²³ sich verweigert.¹²⁴

Titel: Après la Marne. Joffre visita le front en auto



Aus: F. T. Marinetti, Les mots en liberté futuristes,
Milano 1919.

Ich möchte mich hier auf den Versuch der Interpretation dieser einen Tavola Parolibere aus der sehr umfangreichen futuristischen Produktion - die bisher umfassendste Sammlung von L. Caruso und S. Martini besteht - immerhin aus zwei Bänden und ist von Vollständigkeit noch immer weit entfernt - beschränken. Die Großbuchstaben M, N, S, A, V, H, die den größten Teil der Seite einnehmen, beziehen ihre Bedeutung offenbar nicht aus ihren Lauten, sondern aus ihrer Figur; sie beziehen sich auf die Berge, Täler, Kurven usw., die der General Joffre bei seinem Frontbesuch passiert, d.h. sie beschreiben jenseits ihrer symbolisierenden Funktion einfach typographisch und figürlich den Verlauf seiner Fahrt. Die zwischen ihnen eingestreuten Zeichen lassen sich von ihrer Bedeutung her in vier Gruppen unterteilen:

- 1) Bruchstücke von politischen Parolen (France, Guerre, Victoire, Prussiens etc.)
- 2) Bruchstücke sentimentaler Formeln (Belle, Ma petite, Mon Ami etc.)
- 3) Mathematische Zeichen (+, -, =)
- 4) Lautmalereien, die offenbar eine bestimmte psychologische Intensität transportieren sollen (MaAAAAa AMIiii)

Sie alle sind ohne syntaktischen Sinn angeordnet. Daneben findet sich eine Gruppe von Zeichen ohne Bedeutungsgehalt. Zu ihnen gehören die Zifferserien in der oberen Ecke, oder Lautmalereien wie "ta-ta-ta-ta-ta-ta/tap-tap-tap-tap-tap" und "nocastrinar fralingaren doni doni x x + x". Ein Zusammenfallen von graphischer, phonetischer und symbolischer Bedeutung, wie die Theorie der Parolibere es anstrebte, stellt nur ganz vereinzelt sich her. Die Sätze "Vive la France" und "Mort aux boches" geben dem schräggestellten M oder W, dem sie eingefügt sind, über die "Verbalisation dynamique de la route" des Generals Joffre hinaus eine

symbolische Doppeldeutigkeit: M = Mort; W = Viva. Das ist jedoch der einzige Punkt, an dem es nicht schlechthin willkürlich ist, welche Buchstaben Marinetti ihrer figürlichen Qualität wegen zur Beschreibung der Reiseroute verwendet, an dem also die Buchstaben über ihre krude figürliche Beschaffenheit hinaus Bedeutung gewinnen. Sonst beschränkt sich die "Simultaneität" auf die bloße Katalogisierung der vorkommenden-Laute, die willkürlich und zufällig über die Seite verteilt werden. Was demnach hervortritt, ist keineswegs die Naturerscheinung des Krieges, sondern die Willkür des Autors, der zwischen und mit seinen Graphemen operiert, nicht um etwas außer ihm liegendes "auszudrücken", sondern den Gestus des Montierens selbst. Das hat den dialektischen Haken, daß eine Subjektivität, die nur noch als willkürliche, in scheinbar absoluter Freiheit, sich präsentieren kann, die diese Willkür nicht selbst noch einmal einsehbar macht, auch als Subjektivität verschwindet. Weder erscheint hier der Autor durch die Montage seines Materials hindurch, noch dieses Material selbst, jenseits seiner Montage.¹²⁵

Die futuristischen Theaterveranstaltungen folgten Marinettis Maxime, "pugni, schiaffi e calci reticolati" in die Kunst einzuführen und das Ergebnis wird mit den Worten kommentiert: "La vastissima sala non tardò a diventare un vero campo di battaglia."¹²⁶ Entsprechend der Ideologie des Krieges als Metapher autonomen Lebens sei nur so künstlerische Produktivität erreichbar. Eben in der "Schlacht" zwischen Bühne und Zuschauerraum bestehe die "Erheiterung", die der Futurismus anstrebte. "Il Teatro della sorpresa si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, idee, contrasti (...), capaci di

scuotere giocondamente la sensibilità umana."¹²⁷

Marinetis Metapher vom Theatersaal als Schlachtfeld war nur wenig Übertrieben. Die Zeitungsberichte ähneln Kriegsberichterstattungen, die von futuristischer Seite bestätigt und noch Überboten werden.¹²⁹

Auch die futuristische Malerei, wenn sie schon nicht - ebenso wenig wie das futuristische Theater - den Krieg als vorrangigstes Sujet hatte, wie es jedoch in der Literatur eindeutig der Fall ist, mußte sich in ihren programmatischen Formulierungen der Metapher eines universalen Krieges bedienen. Die kubistische Objektanalyse, so lautet das Schema Boccionis, habe unter dem Einfluß Cézannes dem Impressionismus allzu voreilig den Rücken gekehrt, habe auf die Abbildung der Bewegung und der Flüchtigkeit des Eindrucks schlechthin verzichtet und sei damit letztlich zu einer "akademischen" Statik zurückgekehrt. Demgegenüber habe die futuristische Malerei auf den Impressionismus wieder zurückzugreifen, nicht jedoch in der Weise, daß sie die Beweglichkeit nur als den Zufall des jeweiligen Augenblicks einfange, sondern indem sie sie zu neuen Formen kristallisiere. Ein laufendes Pferd, führte Boccioni aus, sei z.B. kein Pferd, welches außerdem noch läuft, sondern eine andere Sache, der eine andere Form gebühre. Diese Form und damit die Bewegung selbst einzufangen, ist Boccionis "solidificazione dell'impressionismo". Dafür ist vorausgesetzt, daß zwar im Gegensatz zum Impressionismus das Objekt seine Dinglichkeit zurückgewinnen müsse - durch seine sämtlichen Schriften hindurch wehrt Boccioni sich gegen einen reinen Abstraktismus - ohne jedoch diese neue Konkretheit mit seiner kubistischen Isolation zu erkaufen. Vielmehr sei jedes Ding als ein Kraftzentrum abzubilden, von dem aus "linee-forze" zu allen umliegenden verlaufen, mit denen es in Konflikt steht.

"Ogni oggetto influenza l'oggetto vicino", heißt es in Boccionis "Prefazione al Catalogo della Prima Esposizione di Pittura futurista" vom Februar 1912, "per una reale concorrenza e delle reali battaglie di piani."¹³⁰ Die "gegenseitige Durchdringung" (Boccioni) der Gegenstände, die eine neue, dauerhafte artistische Synthese der Bildwelt nach ihrer kubistischen und impressionistischen Zersplitterung erstmals wieder ermöglicht, stellt allein in der "Schlacht" und in der "Konkurrenz" sich her. Sie sind sogar, sofern sie die Gegenstände allererst konstituieren, das Aller-réalste, darum nimmt der Futurismus immer wieder auf den Krieg Bezug. Er erscheint ihm als das Konstitutionsgesetz der Welt überhaupt, zu dem dennoch erst die neueste Moderne zurückgekehrt sei, und das trotz seiner Allmacht der Wiedererweckung und der realen Installation bedürfe.¹³¹

Auf die Verherrlichung des Krieges läuft die gesamte futuristische Kunstproduktion hinaus, und zwar nicht nur, was ihre programmatischen Erklärungen angeht, sondern diese Kunst kann selbst nur in Kriegsmetaphern gedacht werden. Der Futurismus, gegründet, wie Marinetti immer wieder betonte "per volontà mia e dei miei grandi amici", also als Willkürakt und nicht als Reaktion auf eine bestimmte historische Situation, greift weder die schon bestehenden nationalistischen Strömungen¹³² einfach auf, noch macht er einen Einspruch gegen sie geltend.¹³³ Er greift zwar die auf einem bestimmten historischen Hintergrund formulierten Themen des Nationalismus auf, unterschlägt jedoch eben diese ihre Bedingtheit. Äußere Begründungen des Krieges erscheinen ihm nicht nur überflüssig, sondern sogar dem "slancio vitale" abträglich. Ein derart abgezogener Hypermilitarismus - "um die tiefen Brunnen des Absurden zu füllen" (Gründungsmanifest) - fügte sich aber seinerseits wieder

in die bestimmte italienische Situation ein. Wann immer der Futurismus einem Krieg sich gegenüber befand, begriff er ihn als seinen Sieg und als Bestätigung des Realgehalts seiner Intentionen. Kein Krieg ist in diesem Jahrhundert geführt worden, der nicht in ihm seinen Sänger gefunden hätte, wobei es gleichgültig war, auf welcher Seite er sich befand. Die erste Etappe war das Engagement für den libyschen Krieg 1911, die zweite der türkisch-bulgarische Krieg 1912 und die entscheidende Probe sollte 1914 kommen.

Seit dem libyschen Krieg von 1911 ist in Europa kein Krieg mehr geführt worden, an dem Marinetti nicht teilgenommen hätte, einschließlich des Spanischen Bürgerkrieges, auf Seiten Francos selbstverständlich, des Kolonialkrieges in Abessinien und noch 1942 brach der inzwischen 67-jährige mit ungebrochener Begeisterung an die russische Front auf. Auf einige der zahlreichen Schriften dieser späteren Periode wird im Zusammenhang mit dem sogenannten "Secondo Futurismo" noch zurückzukommen sein, hier ist nur festzuhalten, daß es kaum Passagen in Marinettis Schriften gibt, die nicht am Krieg sich entzündeten. Sowohl in der Quantität der Dokumente wie in der Intensität seiner Obsession ist Marinetti der Kriegsschriftsteller dieses Jahrhunderts, in keiner anderen europäischen Literatur findet sich Vergleichbares. Vollkommen zu Recht kann er 1942, am Ende seiner nunmehr über dreißigjährigen Karriere in einem seiner letzten Bücher, "L'esercito italiano. Poesia armata", von sich behaupten: "Questo è il libro di uno specialista. Sono infatti l'unico poeta specialista di guerre moderne."¹³⁴

In der Interventionspropaganda von 1914/15 wird die futuristische Kriegsideologie erstmals in politische Agitation umgesetzt werden. Wir werden zugleich auf die Verwandlungen, die dabei mit ihr vorgehen, unser Augenmerk zu richten haben. Diese sind

grundsätzlich zweierlei Art. Einmal benötigt die futuristische Aktion, um politisch erfolgreich zu sein, ein politisches Organ jenseits ihrer Zeitschrift "Poesia". Es findet eine Schwerpunktverlagerung von Mailand nach Florenz, zur Zeitschrift "Lacerba" und zur Florentiner Gruppe um Papini und Soffici, statt, die sich erst 1912/13 dem Futurismus angeschlossen hatten und nun die Vermittlerrolle zur Politik übernehmen. Die zweite Veränderung ist, daß der Futurismus seinen Beobachterposten aufgeben mußte. Sowohl während der Interventionskampagne muß er sich auf eine der politischen Seiten schlagen wie erstmals am Krieg unmittelbar teilnehmen. Selbst Marinetti war nicht mehr Kriegsberichterstatler, sondern Soldat.

II. 2. Der Florentiner Futurismus und die Inter- ventionskampagne von 1914/15

Die Gruppe um die Florentiner Zeitschrift "La Voce" hatte sich 1911 in der Frage des Libyenkrieges zerstritten, sie beherbergte seitdem sowohl die Kriegskritiken Salvemini und Prezzolini wie die umgekehrten Auffassungen Soffici und Papini. 1913 führte diese Spaltung zur Neugründung der Zeitschrift "Lacerba" durch Papini und Soffici, die sich auch dem Mailänder Futurismus öffnete.

Die durch die innere Auseinandersetzung notwendig gewordene Festlegung der eigenen Positionen geschah bei Soffici im Roman "Lemmonio Boreo" von 1912. Der Autor entwickelt hierin seine eigene Gesellschaftstheorie und stößt sich zugleich vom schon existierenden Nationalismus ab. Der Krieg, um den es sich hier handelt, ist der innere des Bürgerkrieges, der anarchistische Aufstand. Lemmonio Boreo ist eine Kohlhaas-Figur, im Gegensatz zum Kohlhaas liegt jedoch seinen Aktionen eine abstrakt moralisierende Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse zugrunde. Seine politische Stellung kann er nur in negativen Begriffen fassen: "Lei è liberale, nazionalista o radicale? - domandò. - Nulla - rispose Lemmonio. (...) - Come dire? - Non son di nessun partito. - Cioè ... Ah! capisco: non è iscritto ... Ma non fa nulla: basta che sia contro costoro ... - Non sono contro nessuno per principio. - Ma allora ... Non capisco ... - È semplicissimo - rispose Lemmonio: - io sono contro i buffoni e i disonesti a qualunque partito appartengano."¹³⁵ Diese "buffoni e disonesti" beherrschen alle existierenden Parteien gleichermaßen, aus diesem unscharfen Moralismus erwächst dann der tabula rasa Aktionismus des Protagonisten.

Doch ist dieser Aufstand von Marinettis Verherrlichung der Industriestädte sorgfältig zu unterscheiden. Sofficis "popolo", an das sich Lemmonio hier wendet, ist ein rustikaler Begriff. Die Handlung trägt sich in den Dörfern der Toskana zu, worin Lemmonio Boreo nach langen Jahren des Asyls im Ausland endlich die Heimat wiedererkennt. Die Bauern sind die Schicht, an die er sich wendet. Im Gegensatz zu Corradini, der versuchte, auch das sich heranebildende Industrieproletariat in seinen Nationalismus zu integrieren, begrenzt Soffici seinen Populismus von vornherein auf die "erdverbundene Rasse", die auch sofort in mythologisierenden Termini beschrieben wird: "Erano i prototipi di una razza, la sua, intatta da miglaia e miglaia d'anni, e sulla quale si poteva sempre contare ogni volta si avesse da edificare o da distruggere."¹³⁶ Während die Mailänder Gruppe zu gleicher Zeit zur Zerstörung der historischen Städte wie Venedig, Florenz und Rom aufrief, erscheint die Toskana bei Soffici ganz unfuturistisch gemütlich. "Tutto il paese di Toscana, sereno e soave, ma anche triste e duro ed austero, gli si spiegava tutt'intorno fino al cerchio dell'orizzonte, ed egli sentì per la prima volta l'orgoglio di esser nato in un simile nido."¹³⁷ Von diesem Reich, harmonischer Natur und unangetasteter Reinheit der Rasse sei nur der Staub bürgerlicher Verlogenheit und der Anarchismus der Partikularinteressen hinwegzufegen, um in Frieden dort leben zu können. -- Eines also hat Soffici mit dem Mailänder Futurismus gemein: das Handeln mit einem Ursprungsmythos, nur daß das, was von den Mailändern als destruktive Instinktnatur einerseits, als homogener Universalgeist andererseits gefaßt wurde, hier romantizistisch in Rasse und Landschaft verlegt wird. Bei Corradini verkörperte keine Schicht für sich schon die richtige Gesellschaft;

erst aus dem Bündnis von Industrieproletariat und der nationalistischen Intelligenz sollte der wahre Zustand, der vorher in keinem Augenblick real aufweisbar wäre, sich ergeben. Das nur scheinbar radikalere Unternehmen der Futuristen nimmt dagegen immer schon auf eine existierende Wahrheit Bezug, sei sie nun rein negativ gefaßt wie in Mailand oder als Reinheit der Rasse wie in Florenz.

Soffici ist über diese moralisierende Kritik der Gesellschaft nie hinausgelangt. Das Zögern der italienischen Regierung, in den ersten Weltkrieg einzugreifen und so dem Kriegsbegehren der Rasse Folge zu leisten, erschien ihm schlichtweg als "trionfo della merda", die es nur hinwegzuräumen gelte, um ~~den~~ Zustand der Unschuld, der in Wahrheit nie verlorengegangen war, wiederherzustellen.

Es kann auch nicht wundern, daß er sich nach dem Krieg die notwendige "Hygiene" vom Fascismus erhoffte.

"Il Fascismo, il quale non è tanto un partito politico propriamente detto, quanto un movimento inteso alla rigenerazione totale, alla chiarificazione dei valori ed alla restaurazione delle gerarchie della Patria italiana, e quindi interessatissimo all'omogeneo spiegamento di tutte le energie caratteristiche del nostro spirito nazionale."¹³⁸

Gegenüber dem Fascismus als "movimento unitario" muß Lemmonio Boreos Kritik am korrupten und partikularen "partito" versetzen. Seine Gleichsetzung und Kritik aller Parteien als Parteien bereitete die Selbstrepräsentation des Fascismus als Einheitsbewegung vor. Curzio Malaparte hat 1923 in dieser Hinsicht die Vorläuferschaft Sofficis dankbar anerkannt: "Tu sei, caro Soffici, profeta, e hai saputo misurare già or sono quattro anni (anzi dieci, se si considera il Lemmonio Boreo), la strada per la quale ci saremmo più tardi avviati, Dio aiutando,

per salvare noi e i nostri figli dai peccati nostri e altrui." ¹³⁹

Das andere Buch, das 1912, kurz vor Gründung von "Lacerba", erschien, war Papinis "L'uomo finito". Es erscheint zunächst als die narzißtischste Selbstdarstellung, die sich denken läßt, Papini folgt darin der typischen Tendenz der "Voce"-Gruppe, der er noch angehörte: "La nostra arte è autobiografica", schreibt einer ihrer Exponenten, Piero Jahier, und gibt zugleich Auskunft über das warum: "essendo fermi a un bivio, pieni di solitudine e d'aspettazione per colui che forse cammina tra noi e svelerà la sua faccia nel suo momento." ¹⁴⁰ Wie alle einschlägigen Selbstbespiegelungen bezieht Papini die Prätention, dieser langerwartete Erlöser zu sein, nicht aus seiner Vortrefflichkeit, sondern eben umgekehrt aus der Darstellung und Bloßlegung seiner Untugenden und aus der Lage über den Identitätsverlust. "Mi sento debitore. (...) Ho respirato, ho assorbito, ho biascicato e ingerito tutto quel che m'è venuto sotto mano e ora non so fare la separazione dei beni. Son tutto impregnato di teorie altrui, imbottito di libri, saturo di articoli, imbuzzato di parole e d'immagini. Sono figliolo della cultura e degli altri mentre vorrei essere soltanto me stesso. (...) Vorrei ritrovare me stesso: fare i conti di cassa, e andarmene col mio bagaglio, anche se pesasse un oncia sola. (...) Mi par d'essermi rimpastato talmente cogli altri da non poter raccappezare le mie proprie membra. Canto in coro e non mi riesce di ritrovare il timbro della mia voce." ¹⁴¹ Die prägende Tradition wird von Papini ebenso wie vom Mailänder Futurismus als Verstrickung erfahren, was bei Soffici eher als "große Verwobenheit" (Bann) erscheint. Der Unterschied zu Marinetti besteht darin, daß die Masse schon vor dem Krieg sich verkleistert hat,

schon im gegenwärtigen Zustand sei das Individuum zerstückelt und der Zusammenhang so eng, "daß man seine eigenen Gliedmaßen nicht wiederfindet".

Der Krieg wird dementsprechend eine unterschiedliche Funktion gewinnen; fungierte er bei Marinetti, wir haben die entsprechende Passage im vorigen Abschnitt zitiert, als die die Masse konstituierende Kraft mittels der Zerstückelung der Person zu "cadaveri-sandwiches", so wird er bei Papini gerade umgekehrt aber komplementär als Befreiung des Individuums aus der Verstrickung in der Masse auftreten.

Dem beklagten Selbstverlust kontrastiert bei Papini der Anspruch, der Langerwartete, von dem Jahier sprach, zu sein. "Bisogno antico e continuo di esser capo, guida, centro: ma specialmente inquietabile in quel tempo di salite e di voglie animose. Confesso: non m'importa molto il perchè, ma che gli occhi di tutti fossero rivolti - almeno un momento! - su di me e le bocche di tutti avessero ripetuto il mio nome! Fondatore di scuola, iniziatore di setta, profeta di religione, scopritore di teorie o di ingegni mirabili, capitano di un partito nuovo, redentore di anime, autore di un libro di cento edizioni, maestro di cenacolo: qualunque cosa, ma il primo, il più celebre, il più grande in qualche cosa."¹⁴² Es ist zu vermuten, daß diese beiden Haltungen, der Selbstverlust und das Bedürfnis nach Superiorität in Funktion zueinander stehen. Die absolute Überlegenheit findet Papini in seinem "Nihilismus", nur darin sei er nicht mehr zu überbieten. Dem, der sich vorstellte als die gesamte Tradition absorbiert habender, erscheint sie zugleich wertlos und zum Untergang bestimmt, und dieser Untergang ist eben das Werk desjenigen, dem sie als Joch auferlegt wurde. "Per me non c'è nulla. Sono il nichilista perfetto. Non credo più in nulla: sono il perfetto scettico. Non credo più in nulla: sono l'ateo compiuto, definitivo,

intero; l'ateo che non si ingi nocchia neppure alle fedi laiche, razionali, filosofiche e umanitarie che hanno preso goffamente il posto delle fedi antiche."¹⁴³ Aber der vollständig Desillusionierte, der auch der Rationalität, sonst Instrument der Desillusionierung, abgesagt hat, verwandelt sich in den, der den Zustand, den er zu beschreiben meint; erst heraufbeschwört; Papini fährt fort: "So che nulla resulterà da' nostri sforzi; so che la fine del tutto è il nulla. (...) So che tutte le nostre costruzioni saranno distrutte; che de' nostri incendi non resterà neppure la cenere! (...) Nessuna, nessuna speranza ho nel cuore; nessuna, nessuna promessa posso fare a me stesso e agli altri; nessun compenso posso prevedere per i miei atti; nessun risultato da' miei pensieri. Il futuro, questo incantatore di tutti gli uomini, questa causa perpetua di tutti gli effetti, è per me nient' altro che la nuda prospettiva dell'annullamento."¹⁴⁴ Das wird für Papini nicht zum Grund, gegen diese Perspektive der Vernichtung Einspruch anzulegen; im Gegenteil weiß sich sein Nihilismus mit ihr einverstanden. Erst aus dem völligen Zusammenbruch der Werte - Papini bezieht sich hier unmittelbar auf Nietzsche - könne, an dieser Hoffnung hält er entgegen der obigen Erklärung dennoch fest, die neue Ordnung hervorgehen. Das sei die "necessità della rivoluzione". Im gleichnamigen Artikel heißt es: "A noi questo caos, questa notte universale degli idoli non fa paura. Soltanto quando l'intelligenza sarà giunta sino in fondo alle sue negazioni potrà affermare qualcosa; soltanto quando ogni fede sarà distrutta potrà nascere la nuova certezza; soltanto quando il disordine sarà perfetto potrà formarsi il nuovo ordine, il nuovo equilibrio."¹⁴⁵ Die Revolution - sie wird bald durch den Krieg ersetzt werden - verrichtet also nur dasjenige Zerstö-

rungswerk, das im Kopf des Intellektuellen längst sich vollendet hat, und eben daraus leitet er das Recht ab, sie anzuleiten. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht Papinis Kritik des Anarchismus. Sein Individualismus und Nihilismus sei nicht konsequent zu Ende geführt, denn er unterliege noch immer der Illusion, Individualismus sei eine Egalitätsideologie. "Costoro non hanno compreso ancora che se la libertà di tutti è la negazione di se stessa, non è possibile stabilire che la libertà di alcuni. (...) L'unico ideale pratico dell'anarchismo è dunque il dispotismo. (...) Il vero individualismo consiste dunque nel consigliare la suggestione e non la ribellione; nel fare degli schiavi e non dei rivoltosi, degli strumenti e non dei critici! L'individualismo, cioè l'affermazione della piena potenza personale, è riserbato, per forza di cose, a pochi, ed è bene che tutti gli altri non abbiano per la testa idee di libertà. L'anarchismo, insomma, ridotto alla sua realtà pratica, riesce a un'apologia di cesarismo, scende dall'impossibile universalismo al realizzabile aristocratismo e dalla teorica libertà di tutti alla potenza effettiva di pochi."¹⁴⁶ Papini beschreibt hier seinen eigenen Weg unter die Fittiche des Fascismus. Dabei ist wesentlich, daß diese Herrschaftsideologie nicht etwa im Namen irgendwelcher Werte gestellt wird, allein im Zerstören sei der Intellektuelle der Übrigen Gesellschaft voraus. Papini hat nie gezögert, den Zynismus seines Willens zur Herrschaft zur Schau zu stellen.¹⁴⁷

Am ersten Januar 1913 erschien Papinis und Sofficis neue Zeitschrift "Lacerba". Sie eröffnete mit den Worten: "Tutto è nulla, nel mondo, tranne il genio."¹⁴⁸ Lacerba stellte am 22. Mai 1915, zwei Tage nach der

Interventione Italiens in den ersten Weltkrieg, ihr Erscheinen ein. Ihr Ziel sah sie erreicht. Folgendermaßen schloß Soffici die letzte Nummer ab: "Riformuliamo oggi i nostri principi immutabili:

- 1 - Disprezziamo il militarismo e l'imperialismo quali celi ha rivelati la Germania del Kaiser.
- 2 - Odiamo la morale e la solidarietà filisteas alla tedesca.
- 3 - Disprezziamo la disciplina e l'esprit de troupeau.
- 4 - Disprezziamo l'organizzazione e stimiamo la Germania inferiore alla stessa Turchia perché appunto di questa organizzazione si fa vanto e arma.
- 5 - Siamo per l'eleganza, la raffinatezza e lo spirito, contro la violenza, il virtuosismo e la serietà.
- 6 - Mettiamo la sensibilità, l'arte e il piacere sopra il civismo, il filosofume.
- 7 - Amiamo più la malattia dell'intelligente che la salute del bruto."¹⁴⁹

Offenbar hat ein Umschwung von der Kunst zur Politik stattgefunden, dennoch halten sich die ästhetischen Argumente in diesem politischen Programm durch, die gegenüber der Realität des Krieges anachronistisch erscheinen. Wann etwa ist ein Krieg in der Neuzeit "elegant" geführt worden? Im Krieg selbst wird später auch Soffici Geschmack an der Organisation finden. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges bezeichnet den Umschwung von Lacerba vom Intellektuellenblatt zum politischen Propagandaorgan. "Fregiamoci della politica" lautete Papinis Parole der Stunde. Der Futurismus sah im ersten Weltkrieg die endliche Bestätigung seiner Voraussagen. Längst hatte er den Krieg als Geheimnis des Fortschritts beschworen, längst hatte er dem inneren "Paralisi" die Entscheidungsschlachten - die dann doch nichts entschieden, und immer wiederholt werden mußten - geliefert. Der Ausbruch des Krieges konnte ihm nur als glänzende Rechtfertigung erscheinen, er ist die "futu-

ristische Stunde." Im November 1914 schrieb Marinetti in einem Manifest: "Noi Futuristi, che da più di due anni glorifichiamo, tra i fischi dei Padagrosi e dei Paralitici, l'amore del pericolo e della violenza, il patriotismo e la guerra, sola igiene del mondo siamo felici di vivere finalmente questa grande ora futurista l'Italia. (...) Poeti, Pittori, scultori e musicisti futuristi d'Italia! Finché duri le guerre lasciamo da parte i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre! Son comminciate le rosse vacanze del genio! Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli shrapnels."¹⁵⁰

Es ist zu ergänzen, daß tatsächlich alle futuristischen Künstler diesem Aufruf folgten und ihr Metier liegen ließen. Kunst sei unnötig geworden, weil durch den Krieg realisiert. "Il futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi permanente nelle grande guerra", schreibt Marinetti, "la guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora. (...) Oggi noi assistiamo ad un'immensa esposizione futurista di quadri dinamici e aggressivi, nella quale vogliamo presto entrare ad esporci."¹⁵¹ Die Bewegung, die der Futurismus initiierte, findet nun ihr äußeres Äquivalent im Krieg. Marinettis einziges Problem wird von nun an sein, in ihn einzutreten.

Die Hauptlast der futuristischen Interventionspropaganda trugt Giovanni Papini. Er grenzt seine Kriegsideologie zunächst von äußeren Kriegszielen, in deren Namen der Irredentismus und Imperialismus auftrat, ab. "Io non sono mai stato irredentista. (...) La guerra locale, la guerra particolare e strettamente nazionale - la guerra irredentista - non mi piace e non mi interessa."¹⁵² Jeder noch begründbare Krieg sei "particolar" und verfehle seine Affirmation als allgemeines ethisches Prinzip, so verleugnet nun der Futurist Papini seine eigene Vergangenheit

als nationalistischer Programmatiker. "La guerra ideale è quella che si dovrebbe fare per ragioni, diciamo così, di civiltà. Questa guerra è dunque guerra di spirito contro spirito, d'ideale contro ideale, di filosofia contro filosofia."¹⁵³ "Secondo me l'Italia doveva entrare in guerra per motivi generali, quasi metafisici."¹⁵⁴ Die Metaphysik des Krieges hat zwei Seiten, nach außen richtet sie sich gegen die "tedescherie", nach innen erhofft sie sich die Harmonisierung der italienischen Nation. Papini führt fort: "Il centro della guerra per me e per gli amici miei (...) era ideale: antitedesco. (...) Per noi questa guerra era sentita unicamente come necessità di liberazione e difesa rispetto alla supertedeschità trionfante."¹⁵⁵ Die "Notwendigkeit der Befreiung" wird hier nach außen projiziert. Durch Beseitigung der deutschen Unterdrückung könne die italienische Nation endlich sich befreit erheben. Die andere Seite des Unternehmens Papinis ist so nicht minder deutlich: "Per la nostra nazione crocifissa già venne il giorno magnifico della risurrezione: ora è per nascere l'alba dell'ascensione verso la grandezza. (...) Oggi stiamo per riprendere i nostri primati. Questa guerra è, dunque, guerra d'affermazione e guerra di liberazione."¹⁵⁶ Papinis Begriff der italienischen "grandezza" schillert in imperialistische Intentionen hinüber, die in der Tat die italienische Politik dieser Zeit definierten, von denen Papini sich jedoch kurz zuvor abgegrenzt hatte. Kriegsziel war, schrieb der italienische Ministerpräsident Salandra "elevare l'Italia alla realtà di grande potenza",¹⁵⁷ mit eben demselben Begriffsapparat arbeitend wie Papini. Für letzteren jedoch handelt es sich nicht nur um die äußere Gebietserweiterung und Machtausdehnung des italienischen Staates, sondern um die moralische Konstitution der italienischen Nation. "Non

c'è soltanto da redimere materialmente l'Istria e il Trentino - c'è da redimere moralmente tutto il popolo d'Italia."¹⁵⁸ Aus dem Bereich des Mailänder Futurismus schreibt Carlo Carrà, Ziel des Krieges sei die "unità spirituale": "Oh, che gioia vedere oggi tutta la gioventù italiana, dagli anarchici ai nazionalisti, voler la guerra, la grande guerra italiana, che darà al nostro paese più luce, più libertà, più gloria, e quello che anche importa, più unità spirituale agli italiani."¹⁵⁹ Dem Krieg kommt hier dieselbe Funktion zu, die man sich zunächst von der Revolution versprochen hatte. Der Futurismus nimmt das von nach-risorgimentalen Theoretikern wie Corradini entwickelte Vokabular auf; auch ihm gilt der erste Weltkrieg als "quarta guerra d'indipendenza", als "l'ultima guerra dell'unità".¹⁶⁰ Er fixiert sich jedoch keineswegs entsprechend dieser Theorie auf Österreich als Gegner, das noch immer italienisches Territorium besetzt halte, sondern auf Deutschland, dem Italien im Krieg gar nicht gegenüberstand, und von dem es sich auch nichts versprechen konnte.¹⁶¹ Österreich wurde als Feind sogar ausdrücklich abgelehnt und der Gegnerschaft für unwürdig erachtet. "Non si può odiare quel che non esiste più. Non si può odiare l'Austria che domani sarà sbocconcellata e finirà."¹⁶² Würde Papini seiner eigenen realistischen Einschätzung der politischen und militärischen Kräfte folgen, wäre der Eintritt Italiens in den Krieg unnötig und seine gesamte Kriegspropaganda bräche in sich zusammen. Statt dessen wird der Popanz von Nationalcharakteren aufgebaut. "Noi combattiamo la menzogna tedesca (...) perché ci fa intendere la verità che il tedesco non ha ancora fatto il primo passo nell'educazione dello spirito. (...) E i tedeschi non furono, non sono e non saranno mai in grado di compiere questo sforzo. I tedeschi, dato la mentalità tedesca, sono necessariamente impostori verso loro stessi."¹⁶³

Die antideutsche Haltung mag bei Papini noch durch die starke Präsenz des deutschen Kapitals in Italien, vor allem durch die Banca Commerciale, motiviert werden¹⁶⁴. Bei Marinetti und Carrà stellen sich jedoch so unzufuturistische Argumente ein wie das der Uneinigkeit, der physischen Rohheit usw.¹⁶⁵. Gerade das moderne und hochindustrialisierte Deutschland, aggressiver Aufsteiger in die Sphäre der Großmächte, hätte eigentlich die Bewunderung des Futurismus hervorrufen müssen. Außenpolitische Gründe fallen; kürzer gesagt, für die Begründung der futuristischen Ideologie des Krieges aus. Weder befindet sich ihre Lehre von den Nationalcharakteren im Einklang mit ihrer sonstigen Theorie, noch könnte rationalerweise Deutschland überhaupt als Kriegsgegner Italiens stilisiert werden.

In der futuristischen Argumentation nach innen schneiden die Italiener auffallenderweise nicht viel besser ab als die geschmähten Deutschen. "Il popolo italiano non è intelligente", schreibt Papini, "il popolo italiano non è generoso! E dubito con dolore che sia coraggioso. (...) Uno stivale vecchio che non vuol marciare: ecco l'Italia."¹⁶⁶ Und Carrà: "All'Italia non manca oggi qualsiasi barlume di coscienza politica, e di libertà individuale."¹⁶⁷ Eben das, was die Überlegenheit "des Italieners" über "den Deutschen" ausmachen sollte und somit zur Rechtfertigung des notwendigen Krieges diene, wird hier wieder abgesprochen. Erst der Krieg selbst also soll die vorher beschyorene italienische Charakteristik tatsächlich herstellen. Was zur Begründung seiner Notwendigkeit herbeizitiert wurde, soll sich erst als Resultat aus ihm ergeben. Das ist die Doppeldeutigkeit des futuristischen Revolutionsbegriffs. Soweit der Krieg als Harmonisierung bzw. Konstitution der Nation auftritt, springt er für dieselbe ein; soweit jedoch

diese Nation als schon vorhanden und den Krieg verlangend gesetzt ist, folgt er ungebrochen reaktionären Denkmustern. Der Krieg als Revolutionersatz fungiert als Konstitution und Rückkehr zugleich.

"Noi gridiamo oggi", schreibt Carrà, "o La Guerra o La Rivoluzione! (...) Noi vogliamo partecipare e non assistere alla costruzione della storia. Chi non è con Noi per la sola guerra veramente nazionale, la quale dovrà unire in un grande sacrificio fraterno tutti gli italiani, dal siciliano al veneto, al piemontese, è indegno di chiamarsi italiano e di vivere."¹⁶⁸ In Papinis gedämpfterer Sprache wird der Krieg zum Beginn einer umfassenden Erneuerung. "C'è una generazione nuova più geniale, più forte, più animosa, più colta, più onesta di quella che ci precede e che ci governa. Questa generazione ha il diritto ormai di prendere il suo posto. (...) La guerra non basterà. Basterà per cominciare. Dopo ci vorrà un cambiamento totale della casta dirigente, del personale governante."¹⁶⁹ Auch für Papini bezeichnet der Krieg den Beginn einer Verjüngung Italiens und einen Ausweg aus der inneren Klassenaus-einandersetzung ohne Revolution. Dem liegt die Erfahrung z.B. der "settimana rossa" von 1914 zugrunde, in der der PSI den politischen Generalstreik ausrief und damit das Land an den Rand des Bürgerkrieges brachte. Denselben zu verhindern, scheint Papini nun der Weltkrieg geeignet. "O faremo la guerra vera, contro gli stranieri..., o saremo costretti fra breve tempo, a una guerra civile che farà piazza pulita dei responsabili d'oggi e farà pagar cara a paracchi le miserie e le umiliazioni che da troppi anni con nervosa pazienza sopportiamo. (...) O la guerra cogli stranieri presto o guerra fra italiani e italiani più tardi."¹⁷⁰ Papini erweist sich hier als Paretos, dessen entsprechende Passagen wir eingangs zitierten, gelehriger Schüler. Abseits vom Mythos der destruktiven Instinktnatur, wie er in Mailand zelebriert wurde, abseits auch von unmit-

telbar imperialistischen Strömungen, begründet er den Krieg ohne Umschweife aus der Notwendigkeit der Befriedung der inneren Klassenspannungen.¹⁷¹ Da die Qualität des Krieges im "Übertönen", sein Nutzen also gerade in seinem ökonomischen und politischen Unsinn besteht, gewinnt er auch bei Papini die Züge des ästhetischen Spektakels: "Com'è bella, da monte a monte, la voce sonora e decisa dell'artiglieria! Come ricopre bene, coi suoi tonfi lunghi e larghi, i pistoletti degli avvocati, i rossi dei poeti e i boati delle folle incattivite."¹⁷² Es ist bei Papinis Zynismus oft schwer zu unterscheiden, wie es gemeint sein will. Dieselbe Passage könnte wegen ihrer zynischen Offenheit auch als Persiflage der Mailänder Kriegsverherrlichung verstanden werden. Ohne Rücken- deckung legt Papini seine Argumente für den Krieg vor. So erscheint er als z.B. Malthus'sches Mittel: "Siamo troppi. La guerra (...) fa il vuoto perché si respirà. (...) meno siamo e meglio ci sta."¹⁷³ Unsere Zweifel beziehen sich weniger darauf, ein solcher Zynismus könne nicht ernst gemeint sein, als darauf, daß die Nacktheit, mit der Papini dergleichen vorbringt, auch die Trivialität dieser Argumente offenlegt.

Es ist in den futuristischen Schriften zu verfolgen, wie der Krieg allmählich den Platz der Revolution einnimmt. Er stellte bei Papini zunächst den Beginn einer umfassenderen Erneuerung dar, insofern seine äußerste materielle und technische Anstrengung eine neue technokratische Elite an die Macht bringen würde. Er ist erster Schritt einer größeren Regeneration weiterhin, sofern er vermöge seiner technischen Qualität von der Vergangenheit sich abstößt und sie zerstört. "Il fuoco degli scorridori e il dirutamento dei mortai fanno piazza pulita fra le vecchie case e le vecchie cose. (...) E rimarranno anche troppe

cattedrali gotiche e troppe chiese e troppe biblioteche e troppi castelli. (...) La guerra è spaventosa - e appunto perché spaventosa e tremenda e terribile e distruggitrice dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi."¹⁷⁴ Bei Marinetti verstellt der Krieg schon vollständig die Revolutionsperspektive: "Soltanto la guerra sa svecchiare, accelerare, aguzzare l'intelligenza umana, alleggerire e aerare i nervi, liberarci dai pesi quotidiani, dare mille sapori alla vita."¹⁷⁵ Der Krieg kann das, was die - ausgebliebene - Revolution nicht konnte. Bezeichnenderweise verschärft die komplette Verlegung der Kriegsideologie in die "intelligenza umana" und die Auslassung sämtlicher sonstiger Kriegsgründe dessen Notwendigkeit. "Allein" der Krieg eröffnet die Perspektive auf ein neues Leben. "La guerra è l'unico timone di profondità della nuova vita aeroplanica che prepariamo."¹⁷⁶ Mit der nur äußeren Tradition, mit dem äußeren Gegner, hätte man sich vielleicht noch einigen können; gegenüber dem inneren bleibt nur die Vernichtung als Ausweg, die Marinetti in "Otto anime in una bomba" beschrieben hatte.

Carlo Carrà endlich feiert den Krieg als einzige Möglichkeit des Ausbruchs aus der Alltäglichkeit. "Evviva la guerra che ha spazzato dalla terra la vigliaccheria organizzata e trasmutata in sistema filosofico. La guerra ha costretto, finalmente, gli uomini comuni ad uscire dalla miseria della loro vita quotidiana."¹⁷⁷ Gegenüber der Revolution, auf Spontaneität beruhend, besitzt der Krieg den Vorteil, dieselben Ziele zu erzwingen, er ist damit gewaltsame Herstellung des Konsenses, der sonst in Anbetracht der "Feigheit" der "uomini comuni" nie erreichbar gewesen wäre. Durch militärischen Zwang soll in Futurismus diejenige Individuelle Freiheit auf direktem Wege hergestellt werden, die sonst auf dem

Unweg einer vernünftigen Einrichtung der Gesellschaft erstrebt wurde.

Bei Papini, der vom Nationalismus her zum Futurismus kam, erwächst die Kriegsdemagogie einer inhaltlichen Entleerung des traditionellen italienischen Irredentismus zugunsten eines vollkommen abstrakten Imperialismus, der mangels ökonomischer und historischer Grundlage nur auf "geistige Werte" sich berufen kann und so als ewiger "Kampf der Kulturen" erscheint. Die "grandezza italiana" hat bei Papini ausschließlich kulturellen Sinn, müsse aber dennoch mit Waffen erkämpft werden. Hier trifft er sich mit der Kriegsideologie des Mailänder Futurismus, die aus ganz anderer Quelle herkommt; der ewige Kampf zwischen "Pangermanismus und Latinität" (Papini) fällt in diesen Jahren mit dem zwischen "Futurismus und Paralyse" (Marinetti) zusammen. Auffallend ist in beiden Fällen das zirkuläre Begründungsverhältnis, das nur demagogisch gelöst werden konnte, denn in beiden Fällen sollen diejenigen Attribute der italienischen Nation, die angeblich den Krieg fordern, von ihm allererst hergestellt werden. Für den Mailänder Futurismus vertrat der Krieg die Stelle der Revolution, während Papini, paradox mit Marinetti einverstanden, von ihm sich deren Verhinderung versprach; war für Marinetti der Krieg mit der Revolution identisch, so war er für Papini deren "Ersatz", er machte sie überflüssig. Die futuristische Identifikation von Revolution und Krieg hatte dessen Auftritt als "Suspension von Recht und Moral" (Marinetti), als "guerra-festa", zur Voraussetzung, und zwar, das erscheint in den futuristischen Augen als sein Vorteil, als militärisch erzwungene Zerstörung der gesellschaftlichen Konventionen, die also nicht mehr, wie es in der Revolution noch der Fall war, auf individuelle Spontaneität angewiesen wäre. Der Krieg selbst gilt Marinetti schon als Modell eines dergestalt

"befreiten" Lebens und der Zustand nach ihm, die eventuellen Zwecke, für die er geführt wurde, verlieren folglich jede Bedeutung. Der Wille zum Krieg nährt sich paradox aus einem anarchistischen Motiv, dem der "revolutionären Ungeduld" (Marich), dem Gefühl, nicht warten zu können, denn die Zeit sei zu kurz. Der futuristische Kult der Jugend und der physischen Kraft hat die Furcht, zu schnell zu altern, zur Grundlage. "Affrettiamo l'ora divina", so endet Marinettis Vorwort zu Gian Pietro Lucinis "Revolverate" von 1909,¹⁷⁸ "in cui porterò, ancora giovani, scagliarci sull'orme eterne di Garibaldi alla balza del Tirolo, e, a costo della vita, accender fiamme di bandiere spiegate, su cataste di cadaveri austriaci, rovesciati nel sangue, giù dalla montagna."

Der Futurismus fühlte das Bedürfnis, die Zerstörung der gesellschaftlichen Moral, diejenige Revolution, die er im Sinn hatte, zu "beschleunigen" und schließlich zu erzwingen. Die Gewalt, die in diesem Kurzschluß steckt, richtet sich zunächst gegen das Denken. "Bando agli scetticismi! Ne siamo certi."¹⁷⁹ Die Einheit sowohl der Nation wie des Individuums, die der Krieg gewaltsam zu errichten verspricht, darf nicht mehr durch die an der Trennung von Subjekt und Objekt festhaltende Reflexion gestört werden.¹⁸⁰ "Il pensiero filosofico è pensiero negatore, amorfo, inutile, perché non è mai realtà fatta pensiero. (...) Le azioni, soltanto le azioni, tutte le azioni springono il canto che innalza."¹⁸¹ Entsprechend lautet Marinettis Kriegssparole: "Avanti! Avanti! Azione! Guai a chi si ferma o indietreggia, per negare, discutere o sognare."¹⁸² Die traditionelle Unterscheidung von 'Beisichsein' im Denken und 'Außersichsein' bei der Arbeit ist hiermit herumgedreht, das Denken erscheint als Merkmal der Entfremdung, die Aktion, "egal welche", als "Wiederaneignung der entfremdeten Wesenskräfte" (Marx). Die

reine Aktion wird sowohl dem Denken wie dem durch Denken geleiteten Arbeiten als Befreiungspotenz gegenübergestellt. Die Polarität ist nicht mehr Denken oder Arbeiten, sondern Denken und Arbeiten oder Agieren. Das Ästhetische Subjekt bestimmt sich hier als Aktionssubjekt im äußersten Gegensatz zu Reflexion und Arbeit. Der Futurismus und alle Aktionskunst seitdem lehrt, daß die Aktion nur indem sie bewußt gegen die Normen von Vernunft und Arbeit verstößt, als von ihnen unterschieden sich behaupten kann. Gerade weil also der Krieg nach allen Kategorien der Rationalität Wahnsinn ist, wird er begrüßt, eben das sei seine Befreiungspotenz. Von hier aus ergibt sich auch, weshalb der futuristische Aktionismus in seiner Frontstellung gegen jedwede Vernünftigkeit, nur tautologisch sich bestimmen kann. "Siamo o non siamo ITALIANI?"¹⁸³ ruft Carrà aus. Seine Antwort ist zunächst nein, denn wären sie schon Italiener, benötigten sie keinen Krieg mehr zur Bestätigung; andererseits aber auch ja, denn wären sie keine Italiener, was ginge sie dann der Krieg an und wer sollte ihn dann führen?. Dieses zirkuläre Begründungsverhältnis liegt der futuristischen Aktion zugrunde. Die empirische Feststellung, sie seien Italiener, verwandelt sich in das kategorische Gebot, dieselben zu sein - eine Drehung der Intention, die sich nach meiner Ansicht mit der Vokabel Beschwörung angemessen beschreiben läßt. Roland Barthes hat den Kern von Wut in jeder Tautologie aufgedeckt: "Die Tautologie ist immer aggressiv. Sie bedeutet einen wütenden Bruch der Intelligenz mit ihrem Objekt. Sie ist die arrogante Androhung einer Ordnung, in der man nicht denken würde. (...) Der Tautologe schneidet mit Zorn alles ab, was rings um ihn wächst und was ihn erstickern könnte. (...) Die Tautologie befreit von der Notwendigkeit, Ideen haben zu müssen, brüstet sich aber zugleich damit, aus dieser Freiheit ein hartes moralisches Gesetz zu machen; daher ihr Erfolg.

Die Trägheit wird in den Gang der Stranga erhoben, ... eine bewundernswürdige Sicherheit des Nichts."¹⁸⁴ Die Gewalt hält diese Tautologie in Gang. Marinettis Kriegssparole "marciare non marciare" verwandelt sich in "spingere a marciare".¹⁸⁵ Der Futurismus erkannte im Krieg die Zwangsanstalt dessen, - desjenigen pantoklastischen Unternehmens - zum noch einmal die Formel von Mario Isnenghi aufzunehmen -, was sein vorher subversiver Aktionismus ohnmächtig erstrebte. "La guerra ci manifesta la migliore allcata del nostro Movimento futurista! La guerra è l'esecuzione brutale delle condanne a morte da noi pronunciate 6 anni fa."¹⁸⁶ Der Krieg also holt den Futurismus nur ein. Das ästhetische Subjekt hatte das transzendente überholt und dieses nicht im Krieg endlich nach

Die ästhetische Erneuerungsbewegung, als die diese Avantgarde sich vorstellte, weiß sich nicht im Gegensatz zu ihrer Zeit und zum Produktionsmechanismus ihrer Gesellschaft, noch vermag sie ihre eigene Bewegungsform kritisch gegen die gesellschaftliche zu wenden, sie ist ihr bloß voraus. Die gerade von Revolutionstheoretikern häufig beklagte "Ungleichzeitigkeit des Überbaus" träfe hier nicht mehr zu.¹⁸⁷ Im Gegenteil gerät der Überbau - nicht zum revolutionären Ferment - wohl aber zum Katalysator politischen Entwicklungen. "Nell'epoca del telegrafo senza fili, dei velocissimi treni express, degli aeroplani, delle super-dreadnought, anche le idee camminano e si consumano con una rapidità che ignoravano assolutamente i nostri predecessori. Chi nega quest'unità e quest'armonia del mondo esterno ed interno si trascina in un dualismo inconcepibile allo spirito contemporaneo."¹⁸⁸ Unausgewiesen bleibt bei dieser Identifikation von intellektueller und technischer Bewegung, warum es sich bei der zweifellosen Konsumation der Ideen um

eine neue "armonia e unità" handeln solle. Es ist also offenbar gleichgültig hier, ob das Denken sich von sich aus in dieser Bewegtheit wiedererkennt oder ob es sich nur verbraucht und selbst abgeschafft hat; ob also die Ideen, von denen Carrà spricht, in der Bewegung noch anwesend sind oder ob die Technik selbst Ideologie geworden ist.¹⁸⁹ Das nicht mit der Geschwindigkeit und Flüchtigkeit des Telegraphen verlaufende Denken, das an der Abwesenheit der neuen Unmittelbarkeit festhält, hat dem Futurismus zufolge seine Vergeblichkeit unter Beweis gestellt und erscheint als Anachronismus.¹⁹⁰

Die Entpotentialisierung der Vernunft durch Kant erscheint in dieser Perspektive als die Vorbereitung ihrer futuristischen Überspringung. Daß Reflexionsbegriffe dem Resignationsunternehmen der "Kritik der reinen Vernunft" zufolge den Erfahrungsprozeß nur "begleiten" können, also zur Vermittlung unfähig sind, wird vom Futurismus so sehr "beschleunigt", daß das Selbstbewußtsein als Kontrollinstanz fortfällt. Das "Ich denke", das alle meine Vorstellungen müsse begleiten können, so hatte Kant formuliert, gerät Marinetti zum störenden und überflüssigen "cicerone monotono", der nur als stets zugängliche Rückzugsposition einen generellen Vorbehalt rationalisiere, ohne eigene Impulse geben zu können. Darauf war die Vernunft schon von der Vernunftkritik reduziert worden. Für Marinetti liegt die Synthesis der Erfahrungen nun nicht mehr in der Vernunft, sie wird vielmehr dinglichen Konstellationen überantwortet. Die Kohärenz oder Identität dieses Bewußtseins wäre die der Detonation. Die äußere Erfahrungswelt und das empirische Ich werden wie ihre Erfahrungsweisen in "raffiche di frammenti", in Böen von Realitäts-splittern atomisiert, wobei es sinnlos wäre, zu fragen, was wem vorausgeht; beides ist Resultat derselben Detonation. Diese Fragmentarisierung erscheint jedoch zugleich als Herstellung einer neuen "Kommunion mit der Materie", der das traditionelle Kontrollbewußtsein bisher im Wege gestanden habe. Es kommt auch hier nicht mehr darauf an, ob die Synthesis der rasenden Vorstellungen zur Identität des Selbstbewußtseins überhaupt noch zu leisten sei; der neuen Einheit von sich opfernder Reflexion und der Materie ist es

gleichmäßig, in welchem Verhältnis die Identität der Person zu ihr steht.

Papini hatte, das bezeichnet seine winzige Differenz vom Mailänder Futurismus, an Vorbereitungscharakter des Krieges hin zu einer neuen Kultur festgehalten. Der Krieg blieb bei ihm Hygiene und war nicht schon die Erfüllung selbst. "Dopo il passo bei barbari nasce un'arte nuova fra le rovine e ogni guerra di sterminio mette capo a una moda diversa. Ci sarà sempre da fare per tutti se la voglia di creare verrà, come sempre, eccitata e ringagliardita dalla distruzione."¹⁹¹ Für Papini bleibt der Krieg notwendige Passage, er selbst ist "nella sua realtà ordinaria sporca, brutta, stupida, macelleresca."¹⁹² Für diejenigen jedoch, die die Formel des Krieges als Hygiene erfanden, ist er schon "la libertà conquistata."¹⁹³ Carrà, von dem diese Sätze stammen, sieht selbst, daß er mit einer künstlerischen Existenz unvereinbar ist, er selbst sei jedoch die höchste Kunst: "Io affermo (...) che oggi il quadro-capolavoro e il poema più bella che mai sia apparsa nel mondo, sono quelli che crea incessantemente il Canone."¹⁹⁴

Carràs Substitution der Revolutionshoffnung durch die Kriegsrealität geht so weit, daß er nun auch ~~die klassenspezifischen Bezugspunkte~~ auswechseln kann. Die früher als korrupt verschrieene italienische Bourgeoisie wird als kriegstreibende einem weniger strengen Gericht unterzogen. "Oggi, il borghese favorevole alla guerra è certamente più rivoluzionario del cosiddetto 'rivoluzionario neutralista'. Egli arrischia ed opera: dunque è un rivoluzionario, mentre il cosiddetto anarchico è nocivo alla vita e al progresso, perché nulla alla vita e al progresso sacrifica in realtà."¹⁹⁵ Die Beliebigkeit des futuristischen Aktionsbegriffs, gemessen an Vernunftbegriffen, scheint

hier bürgerlichen Geschäftssinn mit einzuschließen. Was als Übertrumpfung des Anarchismus angetreten war und im Krieg seine Bestätigung erfahren hatte, schwankt nun mit aller Konsequenz ins reaktionäre politische Lager ein. Carrà sagt hier seiner eigenen anarchistischen Vergangenheit, sichtbar noch in seinem Bild "I funerali del anarchico Galli" von 1911 ab und bereitet seinen "ritorno al ordine" unter den Auspizien von De Chiricos *pittura metafisica* der Nachkriegszeit, vor. Die PSI hatte, im Gegensatz z. B. zur deutschen Sozialdemokratie, an ihrer Opposition zum Krieg festgehalten und schied mit ihrer Linie "né aderire, né sabotare" als revolutionäre Kraft in der Sicht des Futurismus aus.

Die Rückkehr zu einer neuen psycho-physischen Einheit, die der Futurismus von Krieg sich verspricht, erscheint ihm als Überholung des römischen Imperiums. Auch hierin bereitet er die fascistische Demagogik vor.¹⁹⁶ Das Imperium erscheint als Modell, das nicht zu imitieren, sondern zu überbieten sei. "Sia cancellato", schreibt Marinetti, "il fastidioso ricordo della grandezza romana con una grandezza italiana cento volte maggiore."¹⁹⁷ Diese Passage ist kennzeichnend für die futuristische Revolte. Ihre Zerstörung des "fastidioso ricordo" der Vergangenheit richtet sie erst recht auf, nur ein Übertreffen der Tradition könne sie auslöschen. Die Zukunft, die der Futurismus im Munde führt, ist nichts anderes als die ins Mythische überhöhte Vergangenheit, die gerade im Versuch ihrer Abschaffung aufs furchtbarste ihre Macht bestätigt. Bilder der Vergangenheit nähren die futuristische Revolte, und je weiter sie ihre Radikalität vorantreibt, desto mehr nähert jene sich dem Mythos. Das ist die Paradoxie der artistischen Moderne, gerade ihre Erneuerung muß Urgeschichte herbeizitieren, und andererseits ist ihr Traditionsbruch die Kraft,

die Vergangenheit ins Urgeschichtliche überhaupt erst entrückt. Dieser Prozeß kann - wie später in Surrealismus - selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht werden; der Futurismus jedoch, der sich völlig mit der technologischen Entwicklung in eins setzt, kann nicht anders, als diese Paradoxie auf die Spitze zu treiben. Nur so könnte die Antwort auf die Frage gefunden werden, warum der Faschismus, der - sehr deutlich in Italien - als Erneuerungsbewegung auch in technokratischen Sinne antrat, in seiner Selbstrepräsentation - und das gilt nicht nur für Italien - stets auf antikisierende und klassizistische Symbolsprachen zurückgriff.

Ein mythischer Schicksalsbegriff erweist sich als der Kern der futuristischen neuen Unmittelbarkeit. Papini schrieb in einer seiner Propagandaartikel: "L'avvenire, come gli antichi Dei delle foreste, ha bisogno di sangue sulla sua strada. Ha bisogno di vittime umane, di carneficine. (...) Noi dobbiamo combattere fra noi e contro gli altri se vogliamo che la civiltà vada innanzi! Conquista di terre e di ricchezze - conquista di verità e di libertà: vittime; vittime e vittime! Vittime assolutamente necessarie. Il sangue è il vino dei popoli forti; il sangue è l'olio di questa macchina enorme che vola dal passato al futuro - perché il futuro diventi più presto passato."¹⁹⁸ Diese Passage befindet sich im Einklang mit der oben zitierten, die in der Zukunft nichts als die Perspektive der Vernichtung erblickte. Wir hatten eingewendet, daß die Moderne, für die Papini hier spricht, selbst es war, die diese "ungeheure Maschine", als die der Geschichtsprozeß erscheint, die von der Vergangenheit in die Zukunft fliegt, in Bewegung gesetzt hat.¹⁹⁹ Papini spricht unmißverständlich aus, daß der Fortschritt,

wie er bisher sich zeigte, der Opfer bedarf, und die Revolutionsperspektive, die auch in dieser Passage noch anwesend ist, beschränkt sich auf seine Beschleunigung - perché il futuro diventi più presto passato! "Quando il sangue è speso bene non c'è da piangere e guai a farne economia. Le ruote della storia hanno bisogno di olio rosso per girar bene."²⁰⁰ Nur scheinbar wendet sich die "revolutionäre Ungeduld" des Futurismus gegen die Geschichte, er stellt seine Forderungen nach Opfern in ihrem Namen. Der futuristische Intellektuelle weiß sich an der Spitze der Geschichte - das ist sein Avantgardismus - weil er dieses Opferritual schon durchlaufen zu haben meint, er scheint den anderen in die Vernichtung vorausgegangen zu sein, in Wahrheit aber schickt er sie vorweg.²⁰¹

Carà meint sogar einen Nachholbedarf an Opfern wahrzunehmen. Aus Mangel an Märtyrern habe die italienische Nation noch nicht zu sich selbst gefunden. "L'Italia è stata fatta con troppa avarizia di sangue. È giunto il momento di versarne abbondantemente."²⁰² Noch nach dem Krieg deklariert Soffici, nun in offener Apologie des Fascismus, Italiens fünfhunderttausend Kriegstote seien sein sicherster und unverlierbarster Reichtum.²⁰³ Der futuristische Vitalismus, sein technologischer Darwinismus, seine von Bergson übernommene Theorie des "slancio vitale" geben sich als Toteskult zu erkennen. Nur diejenige Zukunft sei glaubwürdig, die Opfer erforderte. Seine Kriegsideologie ist Toteskult, eben weil in ihn die Hoffnung gesetzt wird: "La nostra grande guerra farà dimenticare finalmente l'esistenza dei nostri avi."²⁰⁴ Marinetti schlug sich gegen den "Aufstand der Mumien". Diese Toten sind nicht die, auf die der Futurismus zu seiner Lebensbestätigung sich beziehen könnte; sie sind für Ziele gestorben, in denen er sich nicht wiedererkennt. Der Totenkult muß als abstrakter, entleerter Toteskult erneuert werden, das ist der Sinn dieser Apotheose

zufällig werden später wesentliche Bestandteile ihrer Selbstrepräsentation aus der Beschwörung der Kriegstoten beziehen (vergl. Fußnote 201).

Auch im buchstäblichen Sinne scheint der Krieg dem Futurismus die Herstellung der Schicksalsseinheit durch den darwinistischen Kampf der Nationen zu gewährleisten.²⁰⁵ Im Krieg stünde der Intellektuelle nicht mehr auf seiner fragilen Position des beobachtenden und kommentierenden Außenseiters, sondern wäre endlich seiner Funktionstüchtigkeit für den Staat sicher. "Gli artisti", heißt es bei Marinetti, "finalmente vivi, non più sulle cime sprezzanti dell'estetismo, volevano collaborare, come operai e soldati, als progresso mondiale."²⁰⁶ Das widersprüchliche Verhältnis von Revolte und Einordnung im Futurismus ist hier zusammengefaßt, der wieder in Gang gesetzten "progresso mondiale" ist nun gern bereit, zu Diensten zu sein, wenn auch unter Aufgabe der eigenen Identität als Intellektueller. Die Protesthaltung des Futurismus stellt sich hier als bloßes Warten auf die endliche Dienstbarmachung dar. Indirekt wird damit zugegeben, daß der Krieg das Problem der Funktionslosigkeit der Kunst keineswegs löst, sondern nur beseitigt.²⁰⁷

Die futuristische Exaltation der Technik konnte nicht anders, denn im Krieg ihr Telos zu erblicken. Die Technik sollte auf direktem Wege jene Unmittelbarkeit herstellen, die sonst auf dem Umweg einer vernünftigen Einrichtung der Gesellschaft gedacht worden war, nur im Krieg eignet der Technik wirklich jene überwältigende Eigendynamik, die den Dualismus von Erfahrung und Reflexion beseitigt. "Ohne in mindesten der Bedeutung der wirtschaftlichen Kriegsursachen zu nahe zu treten, darf man behaupten: der Krieg

ist gerade in seinem Härtesten, seinem Verhängnisvollsten, mitbestimmt durch die klaffende Diskrepanz zwischen den riesenhaften Mitteln der Technik auf der einen, ihrer winzigen moralischen Erhellung auf der anderen Seite. (...) Jeder kommende Krieg ist zugleich ein Sklavenaufstand der Technik."²⁰⁸ Der Krieg benutzt diejenigen Potenzen der Technik, die im alltäglichen Gebrauch brachliegen oder gedämpft werden müssen. Der Futurismus kann zu dem, was Benjamin die "moralische Erhellung" der Technik nannte, nichts beitragen, es ist im Gegenteil ihr Enigmatisches, ihre im Alltagsleben verborgene Kriegspotenz²⁰⁹, von der aus er seine Programme vorträgt.²¹⁰ Soweit war er realistisch, als er in der Technik nicht nur das mechanische Mittel, als den Kern einer neuen Gesellschaftsordnung sah²¹¹; ohne allerdings zur Erhellung dieser Veränderungen etwas beizutragen. Bestenfalls hat er sie positivistisch registriert und dokumentiert und soweit der Reflexion zugänglich gemacht. Er war selbst noch Opfer desjenigen technischen Fortschritts, in dessen Namen er Opfer selbst verlangte.²¹² Die "arte meccanica", mit deren Konzeption die futuristische Kunst die Ausdruckslosigkeit und Enigmatik der Technik ästhetisch sich anzueignen suchte, wird im Zusammenhang mit dem "secondo Futurismo" genauer darzustellen sein.

Der Futurismus geht über die in Benjamins oben zitierter Passage beschriebene Diskrepanz zwischen der Technik und ihrer mangelnden Erhellung noch hinaus; im Krieg wird die Technik wieder zum Versprechen, sie zu schließen. Daß Krieg und Technik nicht mehr reflexiv zu durchdringen sind, wird ihm zu Grund, in ihnen den Kern einer neuen unschuldigen, moralischen Existenz aufzusuchen. Der Futurismus hatte nur geringes Interesse, das Ungenügen der Moral gegenüber den neuen Zuständen nachzuweisen, als "Suspension von Recht und Moral" (Marinetti) wird der Krieg vielmehr zu den "rosse vacanze del genio", d.h. zu einem

Stand neuer Unverantwortlichkeit und Lusterfüllung. Der Futurismus befreit - oder besser suspendiert - die Technik von ihrem Produktionscharakter; nicht zufällig standen die Verkehrsmittel und nicht die Produktionsmittel bei Marinetti Modell. Als einzige Zweckbestimmung verbleibt der ästhetisierten Technik der Verschleiß, der durch die futuristische Eruption überholt werden konnte und der im Krieg selbst noch zu Protifizwecken einsetzbar war. Eine Kapitalismuskritik, die derartige Einsichten festhielte, mußte jedoch vom Futurismus zugunsten der Reinheit des Opferrituals weggeschlagen werden.

Wie jede Opferreligion operiert der Futurismus mit der Gleichsetzung des Erotischen und des Infernalischen, d.h. der Aufstieg in die Sphäre rauschartiger Erotik erscheint zugleich als Annäherung an den Tod. Sie vereinigen sich im Toteskult als eines Kampfes um die Zeit. Schon die Verkehrstechnologie hatte Marinetti ein Überholen der Zeit und des Schicksals versprochen, die mörderische Technik des Krieges holt sie dann wirklich ein. Das Schicksal der unausweichlichen "Santa Putredine", das den ereilt, der der Zeit sich überläßt, erscheint bei Marinetti zwar nicht als die neue, fundamentale Offenbarung wie in der deutschen Nachkriegsphilosophie oder auch bei Jünger, d.h. es wird nicht archaisierend mit einer metaphysischen Weihe versehen, es wird jedoch auch kein Einspruch gegen es erhoben. Seine futuristische Aneignung ist seine Beschleunigung, man will ihm zuvorkommen.



II. 3. Die Idylle des Krieges - zwei futuristische Dokumente aus dem ersten Weltkrieg

Der erste Weltkrieg war nicht nur insofern der futuristische Ernstfall, als er ihn vorhergesehen, gewollt und heraufbeschworen hatte und nun in ihm die Bestätigung seiner Doktrin erblicken konnte, sondern auch sofern seine Protagonisten erstmals an ihm teilzunehmen gezwungen waren. Die Eingliederung der Intellektuellen als "soldati e operai" in die mobilgemachte Gesellschaft, die er gefordert hatte, fand nun tatsächlich statt. Darüberhinaus stellte der erste Weltkrieg durch seinen Charakter des technischen Massenkrieges auch insofern eine neue Qualität gegenüber früheren Kriegen dar, als in ihm die Hoffnung auf einen "eroismo quotidiano" sowohl technisch unmöglich wie durch den offenkundigen Imperialismus des Krieges ethisch hinfällig wurde.

Der erste Weltkrieg, der zur Kollision der futuristischen Kriegserwartung und seiner Realität führte, war der Augenblick des Auseinanderbrechens der ursprünglichen futuristischen Gruppe; die Phase danach wird im allgemeinen als "Secondo Futurismo" bezeichnet.²¹³ Der Florentiner Futurismus, also Soffici und Papini, sagte von der Mailänder Gruppe sich los, Carrà fand die neue Ordnung in der pittura metafisica De Chiricos und Mario Sironi gründete die neorealistische Novecento-Gruppe.²¹⁴ Boccioni und Sant'Elia fielen im Krieg, wobei die letzten Bilder Boccionis ebenfalls eine deutliche Distanz zum Futurismus erkennen lassen. Das Resümee, das die Intellektuellen aus dem Krieg zogen, war keineswegs die Freude über das endlich freigesetzte anarchische Triebwesen des Menschen, wie es vor ihm propagiert wurde, sondern es wurde umgekehrt die Notwendigkeit eines "richiamo all'ordine"

empfunden, der sich dem Futurismus bald im Fascismus anbot. Sironi wurde Kunstkritiker für Mussolinis Blatt "Popolo d'Italia" und Soffici bemühte sich ausführlich um die Definition einer "Fascistischen Kunst". Es blieb vom gesamten Futurismus eigentlich nur noch Marinetti selbst übrig, der dann eine neue Gefolgschaft um sich scharte.

Es wird zu fragen sein, wieweit die futuristische Stilisierung des eigenen Innern zum Schlachtfeld eine Erfahrung des wirklichen Krieges überhaupt noch zuließ. Der Analyse bieten sich dafür zwei Dokumente an, das Kriegstagebuch Boccionis für die Mailänder Gruppe, dasjenige Sofficis für die Florentiner. Auf Marinettis Kriegsromane ist bereits eingegangen worden, seine eigenen Erfahrungen als Soldat kommen in ihnen nicht vor. Selbst in seinen beiden Autobiographien, "La grande Milano tradizionale e futurista" und "Una sensibilità italiana nata in Egitto" - wir lassen die Frage beiseite, mit welchem Recht ein Futurist Autobiographien schreiben könne - kommt der Krieg nicht vor, nur Boccionis Tod wird einmal kurz erwähnt.

Giovanni Papini nahm trotz seiner Schlüsselrolle als Vermittler der futuristischen Doktrin zur politischen Propaganda am Krieg nicht teil, er verteidigte sich in dem Artikel "Ma mia vigliaccheria": "Il mio caso è grave! Ho caldeggiato la guerra e non sono andato alla guerra. Ho voluto la guerra e non mi sono arruolato. Ho scritto per la guerra e son rimasto a casa mia, a scriver dell'altro."²¹⁵ Seine Verteidigung besteht im Rückzug ins intellektuelle Matter. Daß seine Kriegspropaganda eben einen Versuch des Ausbruchs aus ihm darstellte, läßt er dabei verschwinden. "A ciascuno il compito suo secondo de proprie armi. Chi è nato per il pensiero pensi e faccia pensare; chi sa operare colla penna scriva e chi sa per

la patria solamente combattere, prenda il fucile e vada. Ognuno il suo mestiere e il suo lavoro."²¹⁶ Diese Selbstverteidigung geht über die bloße Abgrenzung der Nationen bereits hinaus, der Soldat erscheint gegenüber dem Intellektuellen als der Beschränktere; sein "combattere" ist mit dem Beiwort "solamente" versehen. Papini geht so weit, seine eigene Tätigkeit ebenfalls als Opfer darzustellen: "Anche noi ci siamo sacrificati per tanti mesi mentre gli altri bofonchiavano o ingrassavano nel pensiero gradito della neutralità beata ed eterna."²¹⁷

Der einzige aus dem futuristischen Milieu, der an der Kriegshysterie nicht sich beteiligte, war Aldo Palazzeschi. Mit bitterer Ironie reagierte er auf die Slogans Marinettis: "Noi vogliamo la guerra sola, igiene del mondo! Bravi! Anche quella che bella frase! Io veramente l'avevo già sentito altre volte, ma in ogni modo è sempre piacevole sentirla ripetere specialmente in un momento come questo che ci stiamo tutti così ben disinfettando! Una sola cosa m'è meravigliato. Ella volge decisamente e definitivamente le armi contro i tedeschi! Ma è proprio vero? Oh, poveri tedeschi! Povero Kaiser! (...) Io ricordo una volta di aver dovuto intervenire contro un tale che la faceva addirittura figlia naturale di Guglielmone! Chi sa per quali supposizioni, o errate informazioni era giunto a tale conclusione... I suoi baffi forse ... tutti i suoi 'Zang-tumb-tumb'! Quel militarismo italo-prussia... prusso-italia... prusso-prussiano, ecco, ch'ella tanto ammira e vuole diffondere per il mondo."²¹⁸ Auf die futuristische Exaltation des "Eroismo quotidiano" reagierte Palazzeschi mit klug gesetzten Antidosen: "Vedo taluni dei miei amici guardarmi con aria crucciata, forse con una punta di un certo disprezzo. In un'ora come questa la mancanza di entusiasmo da parte mia è una colpa grave. Io vedo ancora le cose, anzi, anche queste

cose con gli stetti miei occhi. (...) Io conosco parecchi uomini che m'hanno dichiarato sinceramente di essere dei vigliacchi. Di soffrire di quella ignota malattia, che si chiama paura. Non sarebbe questa per caso la forma dell'eroismo moderno?"²¹⁹

Palazzeschi's Verteidigung seiner Angst ist von völlig anderer Prägung als die Papinis. Er steht wirklich zu ihr und gibt nicht seine intellektuelle Tätigkeit als das wahre Heldentum aus.

In Boccioni's Kriegstagebüchern schlägt Marinetti's Technik der "Parole in libertà" bis in die persönlichen Aufzeichnungen durch und gibt damit ihre Nähe zu einer typisch vorliterarischen Schreibweise, dem sog. 'Telegrammstil', zu erkennen. Vorfälle und Gemütszustände werden hier einfach reflexionslos, d.h. auch letztlich bedeutungslos in parataktischen Vokabelketten katalogisiert und Marinetti in dieser Weise geschriebenes Werk belehrt paradox darüber, wie man in Telegrammstil dennoch weitschweifig sein kann.²²⁰ Die Exaltation bezieht Boccioni aus dem Umstand, sich selbst in diese Ketten einreihen zu können: "Fierezza + orgoglio + guerra. Ci sono anch'io."²²¹ Der Stolz, dabei sein zu können, endlich eingebunden und verwoben in die "patria", endlich erlöst zu sein von der Einsamkeit des Artisten kommt in einem Brief zum Ausdruck, in dem Boccioni den Krieg als die endlich sein Leben mit Glück und Wert erfüllende Aktion beschreibt: "Vado di nuovo al fuoco felice! felicissimo! pieno di fede nella vittoria immancabile della Italia e con la coscienza di tutto il valore della mia vita! Viva l'Italia."²²² Sein Leben scheint ihm erst in dem Augenblick Wert zu erhalten, in dem es gefährdet ist. Die gesamte Kritik am passatistischen Italien, die der Futurismus bis hierin vorgebracht hatte, ist in diesem Augenblick verschwunden, der Krieg als der Einbruch

einer in der "patria" kristallisierten ideellen Ordnung in die reale hebt die individuelle Instanz auf und läßt ihr nur soweit Wert zukommen, wie sie an dieser Idee partizipiert. Die vom Futurismus über Jahre hinweg betriebene Idealisierung des Krieges blockiert nun seine Wahrnehmung: "La guerra è una cosa bella, meravigliosa, terribile! In montagna poi sembra una lotta con l'infinito. Grandiosità, immensità, vita e morte. (...) Sono felice e orgoglioso di essere soldato semplice e umile cooperatore all'opera grandiosa dell'Italia".²²³ In dieser Gestammel faßt sich die Ekstase der futuristischen Reflexionslosigkeit zusammen. Der Verflechtungszusammenhang des Krieges zur gleichzeitigen Unterwerfung aller als "umili cooperatori" erweist sich jedoch als dynamischer, nicht verlässlicher, nicht substantieller: "Sarò all'altezza del coraggio italiano? Spero! Avanti! e abbasso l'Austria!"²²⁴ Die Angst, von der der Krieg durch die Verflechtung befreien sollte, kehrt zurück als die, sich ihrer nicht würdig zu erweisen, nicht in den Bund aufgenommen zu werden. Was ursprünglich als Revolte gegen diesen Zusammenhang auftrat, wobei die Angst sich an ihr Legitimationsfundament heftet, wird hier aus der Dialektik herausgenommen und linear-gewendet. Das einzige - aber nicht weniger dringende - Problem ist ~~das Erreichen, das Einholen des~~ "coraggio italiano". Der Krieg wird so zur Lebensprüfung, in der das Individuum gegenüber einem nicht mehr reflektierten Pädagogen sein Lebensrecht unter Beweis zu stellen habe, das war bereits in Carràs Ausruf "siamo o non siamo italiani?" enthalten, gewinnt aber erst hier die Dringlichkeit der angestrengten Selbstüberwindung. Auch hier jagt der Futurismus einer Schimäre nach, denn dieser Aufnahme in die Gemeinschaft der Krieger kann niemand je gewiß sein, die erhoffte Initiation findet nie ihren Abschluß. Während in den futuristi-

schen Manifesten vor dem Krieg derselbe als Lösung aus dem als Verstrickung erscheinenden Gesellschaftszusammenhang vorgeführt wurde, so stellt sich hier, im Krieg, diese Befreiung lediglich als Wettbewerb um die Anpassung heraus. "Sembra che ci mandino avanti tra poco e allora si decideranno in me molte cose. Aspetto la vera prova del fuoco. (...) Sopporto tutto come non mi aspettavo. Ma ho l'ansia di battermi! Mi sembra che da questo debba risultare una spagazione luminosa a tanti problemi."²²⁵ Die Lucidität, die Boccioni von seiner "Feuertaufe" sich verspricht, ist die seiner endgültigen gesellschaftlichen Anerkennung. Dazu entwickelt er in sich, in infiniten Anstrengung, "uno spirito di sacrificio incredibile"²²⁶, und kann wenig später in einem Brief verkünden: "Cara amica, sono stato al fuoco. Meraviglioso."²²⁷ Die Anstrengung der Selbstaufopferung ist an die Stelle der Revolte getreten. Im Tagebuch heißt es anlässlich einer für Boccioni uneinsichtigen Entscheidung der Offiziere: "Angoscia! Rabbia! Istinti di ribellione repressi per l'idea Patria."²²⁸ Die "idea Patria" hat die Revolution überholt, der Wettstreit um die Pflicht übernimmt ihre Dynamik: "Il mio ideale futurista, il mio amore per l'Italia, il mio orgoglio infinito d'essere italiano mi spingono a fare irresistibilmente il mio dovere. E stai certo che lo - farò."²²⁹ Vor dem Krieg erschien derselbe umgekehrt als Suspension der gesellschaftlichen Pflicht. "Il principio sacerdotale che è stato basato sull'imperativo e fa sentire agli uomini il senso del dovere", hatte Boccionis Mailänder Kollege Carrà erklärt, "soprattutto per noi italiani ... si trasforma subito in dolore. (...) Se si continuasse con la vecchia teoria dei doveri, per l'italiano che è individuo plastico, passionale e sensuale più evoluto, la

patria sarebbe pur sempre sentita come un dolore ... sia pure necessario. (...) Non risponderà mai a quello slancio di patriottismo necessario! Questo slancio necessario si verificherà quando avremo fatto sì che l'idea di patria sia nel concetto dell'italiano un piacere (Dirismo, ebbrezza e gioia di vita, qual'è il fondo l'essenza del nostro carattere etnico prepotente) anziché un'astrazione-dovere."²³⁰

Im Krieg selbst verhält es sich gerade umgekehrt, erst die Erfüllung der Pflicht führe zur Lust. Der Krieg könnte diese Umbiegung der ursprünglichen Intentionen leisten, sofern er ein zweifellos anarchisches Moment mit der Pflichtethik kombiniert. Die futuristische Revolte war gegen dieses Einlenken nicht gefeit; von vornherein stellt sie sich eher als Übertrumpfungsunternehmen dar, in der der Intellektuelle der Gesellschaft die eigenen imperialistischen Ziele, jedoch als hypostatiierte Ideale, vorhält, denn als wirklicher Einspruch. Als Realgrund mag dazu genannt werden, daß ein Krieg ohne den Pflichtbegriff offenbar nicht zu führen ist und die futuristische Konzeption des "piacere", auf ihn angewandt, von vornherein Illusion war. Wichtiger jedoch ist zu erkennen, daß der Widerspruch von "dovere" und "piacere" nur ein scheinbarer ist, beide beziehen sich auf ein und dasselbe Objekt, und Boccioni's Hoffnung auf eine Entscheidung für sein Leben durch die Gefahr des Todes zieht sie in eins zusammen; Pflichterfüllung und Trieberfüllung werden ununterscheidbar.

Dennoch ist festzuhalten, daß der Krieg, obwohl "Lebensprobe", "battesimo di fuoco", für Boccioni nur Spiel bleibt. Der Schrecken, von dem man sich die Erlösung verspricht, realisiert sich nicht ganz: "Sono in testa procediamo ridendo dicendo: siamo fottuti. (...) ci ritiriamo ridendo come raganni che

entrano in un portone sotto lo spinto della polizia nelle dimostrazioni."²³¹ Gegen die "spiegazione lunare" a tanti problemi", die Boccioni vom Krieg sich erhofft, erscheint dieser selbst als Kinderspiel, die Erfahrung des Krieges geht im Spiel verloren. Boccionis letzter Brief vom 17. August 1916 sieht das folgende Resumee.: "Da quest'assistenza uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte. Nulla è più terribile dell'arte. Tutto ciò che vedo al presente è un gioco di fronte a una buona pannellata, a un verso armonioso, a un giusto accordo. Tutto in confronto a ciò, è una questione di meccanica, di abitudine, di pazienza, di memoria. C'è solo l'arte."²³²

Die Verachtung für alles, was nicht Kunst ist, hatte Boccioni jedoch schon vor dem Krieg. Jener diente ihm nur als Bestätigung und die Nicht-Realisierung seiner Wirklichkeit, das Abschließen gegen seine Erfahrung und sein Erscheinen als Spiel, auch als Schauspiel, nehmen dieses Resultat nur beschwörend vorweg. Einerseits wartet Boccioni sehnsüchtig auf seine Feuertaufe, andererseits dient diese ihm nur zur Demonstration ihrer Nichtigkeit im Vergleich zur Kunst. Die Erfahrung des Krieges, die von Futurismus gegen die Kultur gesetzt wurde, löscht sich selbst aus, denn das, was gesucht wird, wird wegen seiner Nichtigkeit gesucht, ist immer schon verächtlich und müsse dennoch ausgestanden werden. So sehr gewinnt die eigene künstlerische Tätigkeit den Charakter der Schlacht, daß die Äußere dagegen verblaßt, der Krieg als Probe mußte sein, aber nicht wie in der futuristischen Ideologie als Zustand des erfüllten Lebens, sondern nur als notwendige Passage, als rückkehrende Affirmation des eigenen Avantgardismus.

In Boccionis Tagebuch ähnelte der Krieg eben durch seinen anarchischen und chaotischen Charakter

der Kunst. Dieses Chaos läßt bei ihr an keiner Stelle den höheren Plan erkennen. Soweit scheint Ardengo Sofficis Kriegstagebuch damit zusammenzugehen: "Avevano raggiunto quella fase del combattimento in cui ogni cosa fugge al controllo, come fugge ad un pittore l'insieme e lo stato dell'opera nella quale s'è sprofondato con tutto il suo ardore creativo."²³³

Krieg wie Kunst gewinnen ihren kathartischen Charakter aus der (zeitweiligen) Suspension rationaler Eingriffsmöglichkeiten des Subjekts, aus der dasselbe erneuert wieder hervorgehen soll. Am Ende des Krieges wie der Kunst steht jedoch bei Soffici das Werk, das nunmehr als geschlossenes und in sich sinnvolles sich präsentierte. Zuerst ist diese Suspension in Krieg zumindest klassenspezifisch auf den unteren Soldaten beschränkt. "Quello che mi era parso per più ore un caos, un 'casino', come dice il soldato, finiva con l'apparirmi un'operazione della più grande semplicità. Comprendevo finalmente il piano e solo allora mi rendevo conto di quanto ne fosse stato logico lo svolgimento."²³⁴ Bis zu diesem kontemplativen Rückblick auf das Gefecht ist Boccioni in seinen Zeichnungen nicht vorgedrungen; ihm blieb der Kampf "casino, come dice il soldato", und wie Soffici ihn väterlich zitiert. Bei Soffici liegt Kampf und Kunst noch die höhere Absicht zugrunde, die Boccioni eben mit der Erfahrung des Krieges endgültig austreiben wollte. Soffici hat zum Krieg ein vollständig sentimentales Verhältnis, eines der Hingebung – zunächst an die Offiziere, in denen der höhere Plan sich lokalisieren, und denen gegenüber Boccioni innerlich noch den Instinkt der Revolte verspürte: "Si sente che il generale è un uomo forte; una mente superiore, realista, e un carattere."²³⁵ Mit diesem Gefühl tritt Soffici in den Krieg ein, und wieder ist sein Ergebnis nur dessen Bestätigung. Die Hingebung an den

Krieg geht über die an die militärische Hierarchie hinaus und die "santità" des Offiziers erscheint als direkter Gottesbeweis: "Si sarebbe detto che, affidata a Dio la propria vita, egli se ne andasse alleggerito da ogni responsabilità in faccia al proprio destino, sicurissimo che qualunque cosa potesse accadere era l'ottima, la necessaria. Mantenne questa sicurezza mistica durante tutto il combattimento, provocando in noi tutti che lo seguivamo un senso di riverenza, ma anche di sconcerto, e magari di ripugnanza, quasi che quell'altrezza morale scoraggiasse gli ultimi resti del nostro egoismo, della nostra miseria troppo umana. Qualcosa di simile dovevano provare i seguaci degli antichi martiri, nell'ordine spirituale; prova, nell'ordine fisico, chiunque riguardi dal basso una difficile cima che debba raggiungere."²³⁶ Der Krieg tritt bei Soffici als Zwang zur Realistik auf, deren Wichtigkeit er bei Boccioni eben unter Beweis stellen sollte. "Cominciavo a veder le cose non più in quel modo fantastico, ma nella loro più semplice realtà, ed anche potei abbandonarmi a una pacata contemplazione del superbo spettacolo che avevo davanti."²³⁷ Diese neue Einfachheit stellt sich Soffici als Ausweg aus der Phantastik seiner Kunst dar, in die Boccionismo so schnell wie möglich zurückkehren wollte. Merkwürdigerweise ist es ein "superbo spettacolo", das diesen Realitätssinn hervorruft. Die "tragicità della guerra"²³⁸ ist, daß er den Tod präsent macht, ihn aber zugleich in ein ästhetisches Medium überführt. "In quella falsa pace pensai più d'una volta alla mia possibile prossima morte per quei boschi, fra quelle rocce che intravedevo nel giro dei riflettori; ma senza nessun sgomento, ed anzi con un senso di dolcezza e di serenità che non saprei esprimere. Una voce interna come di un altro me mi ripeteva una specie di pacifico incitamento: 'Su, su, la morte risolve tutti i problemi, e non proverai facilmente un'occasio-

ne migliore di questa'. Poi Casati, parlandomi il giorno prima di questi luoghi che era venuto a riconoscere, mi aveva detto che erano amenissimi, e che specialmente le posizioni che il nostro battaglione dovrà conquistare, avevano come l'aspetto dolce di un grembo di donna, dove non sarebbe triste neanche il morire."²³⁹ Für den Vorkriegsfuturismus war der Krieg eben nicht "tragisch", sondern "allegro". "Wir werden singend und lachend in den Kampf ziehen", hatte Carrà geschrieben, und er erschien eher als Zerstörung jedes vorgefaßten Planes, jeder höheren Ordnung, denn als ihre Bestätigung. Er funktionierte als Ausbruch aus dem als tragisch begriffenen eigenen Innern und der tragikomischen Funktionslosigkeit. In Sofficis Tragik des Krieges dagegen erneuert sich nach alter Muster aus dem Opfer neue Schönheit: "Il sacrificio è difficile; ma è giusto che sia così, altrimenti non sarebbe tanto bello."²⁴⁰ Der Schmerz und das Opfer "sono appunto il prezzo della grandezza."²⁴¹ Der Krieg, von Futurismus zunächst mit dem Revolutionsbegriff in Zusammenhang gebracht und als kollektives "Erwachen" beschrieben, erscheint bei Soffici als rein individuelle Reinigung. "Non provai compassione per quell'uomo morto, perché, finché dura la battaglia, tutti siamo morti nell'animo, ma sentii davanti a lui, più che non avessi mai fatto, la gravità del sacrificio che la salute del mondo in questa ora richiede.. (...) Senza che si potesse comprender come, un'atmosfera di solennità e di trionfo s'era già creata intorno a tutto ciò che ci circondava. Una luce come di storia e di gloria splendeva sul paesaggio quasi emanando dalle stesse cose inanimate di quella spiaggia."²⁴² Dieser Hauch von Geschichte, den sogar die Natur auszustrahlen beginnt, "fa tutti belli e puri."²⁴³ Im Krieg fallen Natur und Geschichte

ineinander, aber hier nicht, wie es im Futurismus gedacht war, als katastrophisches Zusammenschießen der beiden transzendenten Instanzen, sondern idyllisch.

Die Intentionen des Futurismus haben sich hier vollständig gedreht. Ihm war es nicht um die neue Schönheit, die aus dem Opfer sich erheben sollte, zu tun, aus der "*doccia di sangue*" ging keine neue Harmonie hervor, sondern die "verjüngte" Menschheit, also die endlich offen zutage liegende Fratze des anarchischen Instinktwesens. Die Passage durch den Krieg sollte im Futurismus nicht wieder vergessen werden, und die Menschheit vielmehr fortan seine Züge tragen.

In striktem Sinne ist der Krieg bei Soffici nur Durchgang zu einer klassizistischen Harmonie, als sein Resultat richtet er eben das auf, was der Futurismus hatte mit seiner Hilfe endgültig zerstören wollen. "*Noi ridevamo intanto.*" schreibt Soffici, "*trasfigurati in una sort di luce tragica che ci rendeva grandi.*"²⁴⁴ Der erste Weltkrieg erscheint als eine Art Reprise antiken Heldentums - mit entsprechendem Schicksalsbegriff - ohne daß noch davon die Rede wäre, dieses Modell durch Übertrumpfung zu vernichten, wie Marinetti es gedacht hatte. "*Coro formidabile, scenario, solennità eschilea che shigottiva l'animo, come se un qualche momento eroico d'antica storia fosse tornato improvvisamente a ripetersi, o si rappresentasse lassù l'ultimo atto di una tragedia grandiosa. (...) Infatti su quelle pietre erano seduti i protagonisti. Primo il maggiore Casati, maestro nella sua gioia per la mèta raggiunta; il maggiore Foglietta, ... il capitano Borri.*"²⁴⁵ Die Harmonie, die aus dem Krieg gewonnen werden soll, ist in Wirklichkeit schon vorausgesetzt. "*La trincea è idillica talvolta*",²⁴⁶ heißt es schon zu Anfang des

Tuchos. Diese Idylle geht auch an keiner Stelle verloren; nirgendwo tritt der Autor aus der Erfahrungslosigkeit heraus. Soffici weiß sich in völliger Einheit mit dem Geschehen und darum wird sein Text beschaulich. Der Konflikt, der ihm Spannung verleihen könnte, ist im Kampf gegen den "antico indivile" aus der Beschreibung herausverlegt.

Noch während der futuristischen Interventionskampagne war der Nationalismus als Triebkraft verstanden worden, und zwar als Dynamik, die auch den inneren Gegner in der italienischen "vigliaccheria" hatte, gegen den sie sich richten konnte und an dem sie sich definierte. Bei Soffici dagegen wird die Dynamik gebrochen, indem alles, was als innere Problematik erschien, nach außen herausprojiziert wird. "È esaltante il pensiero che questa linea creata con le nostre mani è l'estremo confine della patria in crescita, e noi i figli avanzati d'Italia."²⁴⁷ Diese knabenhafte Verschwärtheit bezeichnet die Unmöglichkeit, affirmativ über den Krieg zu schreiben, will man nicht in Kitsch verfallen.²⁴⁸ Sprachkitsch schlimmster Sorte ist in der Tat der Stempel von Sofficis Kriegstagebuch. Über die Soldaten etwa schreibt er: "Sono bravi, giovanotti, cordiali, gai per niente, paurosi né fanfaroni, ma sereni nel loro semplice coraggio italiano."²⁴⁹ Dem "Coraggio Italiano", bei Soffici noch problematisches Antriebsmotiv, wird hier einfach und kompakt.

Das Buch Sofficis, obwohl Tagebuch, also unmittelbare Aufzeichnung, rationalisiert das Geschehen soweit, daß es aus der Erinnerung heraus und für die Erinnerung geschrieben zu sein scheint. "Quello che è avvenuto mi sembra di una bellezza indicibile. Rimpiango i giorni passati lassù, ne porto un ricordo delizioso come di qualche cosa di raggiante e di puro. Sento che non ritroverò mai momenti così pieni e grandi."²⁵⁰

Ständig spricht Soffici aus dieser Distanz der Erinnerung und es entgeht ihm auf diese Weise das, was er ihr aufbewahren möchte. Die Erinnerungswürdigkeit ist paradoxerweise schon der Gesichtspunkt, unter dem das Geschehen überhaupt betrachtet und damit seiner Konkretheit beraubt wird, die Katharsis ist hier rein fiktiv. Sofficis Forderung wäre, daß jedermann in den Krieg müßte, um dergleichen Erinnerungen zu haben, aber der Hintergrund der schon geschehenen, abgeschlossenen und überwundenen Initiation ist in dieser Forderung stets vorausgesetzt.

An Ende seines Buches zitiert Soffici einen Brief seines verehrten Offiziers an ihn selbst im Hospital, wohin er mit einer Augenverletzung eingeliefert worden war: "Caro Soffici, Peccato tu non fossi con me, accanto a me il giorno 23, quando da quota 652 scendemmo nella Conca di Ravne e da questa avanzammo sull'altipiano della Bainsizza! Avresti goduto di un altro aspetto della guerra: di una guerra allegra, piena di iniziative e di movimento. Poi sull'altipiano di nuovo la guerriglia con le sue inevitabili soste e riprese."²⁵¹ Soffici schließt ab mit der freudigen Erwartung des nächsten Krieges: Peccato, infatti! Ma sarà per un'altra volta."

III. Die "neue Ordnung" des Futurismus, oder die "Ewigkeit des Ephemerens"

- 352 -

III.1 Die Politik der reinen Aktion nach dem Krieg

Der erste Weltkrieg, in dessen Vorbereitung der Futurismus mittels der Florentiner Zeitschrift "Lacerba" im Bündnis mit dem Nationalismus, insbesondere Papinis und dem "interventismo di sinistra", seine im vorhergehenden Abschnitt beschriebene bedeutsame Rolle gespielt hatte, und in dem die futuristische Gruppe selbst die "Verwirklichung" ihres vitalistischen Dogmas, sofern er die Suspension von Recht und Moral¹, den Ausbruch aus dem "Dunklen, Alten, Geschlossenen"², aus dem "piombo della logica" versprach, begrüßt hatte, ließ ihn nach dem italienischen Sieg, der als ein Sieg des Futurismus selbst interpretiert wurde, zielloser und zersplittert zurück. Der Krieg wurde vom Futurismus nicht gewollt, weil mit ihm bestimmte Ziele sich erreichen ließen, das mag beiheerspielen, wird gern mitgenommen, war aber nicht der Grund, nicht weil er in einer bestimmten rechtlichen oder moralischen Perspektive als gerechtfertigt oder in historischer Kontinuität als einziger Ausweg erschien, sondern weil er mit dieser Kontinuität brach und die Frage nach einer wie immer gearteten Rechtfertigung überflüssig machte. Allein diese Suspension von Recht und Moral galt dem Futurismus als Befreiung, nun endlich benötigten die Handlungen keinerlei Legitimation: "Il mio oceano d'amore vampante sarà libero, libero libero", heißt es in Marinettis etwas schwüle Nachkriegsstil, "ogni capriccio sarà concesso: ogni sanguinaria carezza potrà sollazzarsi in libertà! Torrido, torrido per te o Italia!"³ Auf diese Weise waren im Krieg für seine futuristischen Protagonisten Ausbruchsintention und Wiedereingliederung der Künstler als "Arbeiter/Soldaten"⁴ in die "italienische Rasse"⁵ ununterscheidbar geworden. Die komplette Identifikation des futuristischen Lebensprogramms, der futuristischen Destruktivität mit der des Krieges verhinderte, nachdem die "große Konflagration", die "Blutdusche", die er heraufbeschw-

ren hatte, tatsächlich gekommen und vorüber war, die erneute Formulierung von einsichtigen Angriffsobjekten. Der futuristische "Pantoklasmus" (Isennghi) war im Krieg gesellschaftliches Prinzip geworden, der Futurismus fand sich plötzlich auf Seiten der Sieger. "La victoire des mots en liberté" stellt Marinetti 1919 befriedigt fest, "est déjà un fait accompli", wobei der artistische Sieg mit dem im Krieg einklingt: "Le futurisme italien est l'âme de la nouvelle génération qui se battra contre l'empire austro-hongrois et l'a victorieusement anéanti".⁶ Das siegreiche Italien sei selbst futuristisch geworden, wie konnte sich in dieser Situation das "programma innovatore" noch formulieren? Dem Futurismus gehe es gut, schrieb 1910 ein futuristischer Kritiker des Futurismus, solange er etwas zu zerstören habe, "purché abbia qualche cosa da rompere, da fracassare, da distruggere, è allegro".⁷ Die futuristische Klaustrophobie, nicht zufällig beschreibt Marinetti in seinen Manifesten durchweg vom "prigione del periodo latino", vom "tubo del periodo",⁸ sein "horror vacui",⁹ seine "Einsicht, wie ungeheuer sich die Welt vereinfacht, wenn sie auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird",¹⁰ wobei als "Vereinfacher" im moralischen Sinne, nämlich als Befreiung von ihr,¹¹ die Maschine auftritt, all das war vom Krieg überholt worden. Die Grenzen des italienischen Staates waren erweitert, wenn auch nicht im erhofften Ausmaß, was später als "vittoria mutilata" (D'Annunzio)¹² das Stichwort für den Faschismus abgeben wird, der Futurismus hatte gesiegt und schien historisch erledigt. Als Revolte war der Futurismus nicht länger einsichtig, und indem er die Intervention in den Krieg für seinen Einfluß in Anspruch nahm, rückte er von seinem ursprünglich polemischen Programm bereits ab und suchte um offizielle Anerkennung nach. Dieser Versuch der Etablierung wird von nun an für ihn bestimmend, er liegt

zugrunde, wenn der Futurismus alle außeritalienischen Avantgardismen des Plagiats bezichtigt, wenn er alle inneritalienischen neuen Künstlergruppen - Pittura metafisica, Novecento, Mailänder Abstraktisten, rationalistische Architektur, literarischer Hermetismus, Pirandellos "groteskes Theater" usw. - entweder als "gemäßigten" Futurismus einstuft, oder einen Rückfall in den Traditionalismus in ihnen erblickt.

Der Krieg beendete den futuristischen Traum der Einheit von Kunst und Leben, der Kunst als Modell einer amoralisch verfaßten Gesellschaft. Die Protagonisten fanden sich auf ihr Künstlerdasein zurückgeworfen, der definitive Ausbruch, den sie sich erhofft hatten, stellte sich als vorübergehender heraus, als "rosse vacanze del genio" (Marinetti). So notiert Marinetti an seinem Ende, was nicht nur für ihn und seine Gefolgschaft zuträfe, sondern was das dringendste soziale Problem Italiens der Nachkriegszeit und Rekrutierungsfeld des Faschismus werden sollte: "Vinto il nemico tanto giustamente odiato, me sentii vuoto vuoto e disoccupato."¹³

Es kommt hier ein Widerspruch innerhalb des Futurismus selbst zum Tragen. Der Krieg war ihm einerseits als Vorbereitung, als Pädagoge, als "lezione d'italianità"¹⁴ erschienen, andererseits als die gewollte Sache selbst. Marinetti selbst hat diese Italianità nirgends konkretisiert, sie war mit dem "eroismo quotidiano" ihrer täglichen Aneignung identisch. Es kann jedoch nicht wundern, wenn einige seiner Anhänger die Lektion nun gelernt zu haben meinen und die neue Gesellschaft als dauerhaften Zustand, ihre Eingliederung in sie auf weniger sich selbst unkenntlichem Wege suchten, als Marinetti ihn anbieten konnte. So bedeutete der erste Weltkrieg den großen Abfall. Der gesamte "Primo"

Futurismo Fiorentino", also Soffici, Papini und Palazzeschi,¹⁵ sagte sich von Marinetti los, es folgte der "Secondo Futurismo Fiorentino" von Settimelli, Corra, Ginna, Conti, Rosai u.a. um die Zeitschrift "Italia Futurista".¹⁶ Carlo Carrà wechselte während des Krieges, als er in einer Klinik die Brüder De Chirico kennenlernte, zur Pittura metafisica über, Luigi Russolo zog sich allmählich vom Futurismus und von der Malerei insgesamt zurück, um sich mehr und mehr seinen "Intonarumori", die vom "Rumorarmonium" und vom "Arco enarmonico" abgelöst wurden, zu widmen.¹⁷ Der andere Musiker der ursprünglich futuristischen Gruppe, Balilla Pratella, beschäftigte sich zunehmend mit der Erforschung der Volksmusik der Emilia Romagna.¹⁸ Antonio Sant'Elia, Architekt der Gruppe, war im Krieg gefallen, und ebenso Umberto Boccioni, nachdem er in seinen letzten Bildern von 1915/16 schon zu an Cézanne orientierten Studien zurückgekehrt war.¹⁹ Von den Initiatoren des Futurismus war eigentlich nur Marinetti selbst übrig, und aus dieser Erschöpfung der futuristischen Kunst folgte für den Kritiker Pietro Gobetti schon 1922 die Notwendigkeit seines politischen Erfolgs, Marinetti "deve cercare un successo pratico attraverso mezzi artificiosi. Il futurismo non ha eco alcuna nella vita pratica se non a prezzo di questa trasposizione."²⁰

Damit nahm der Zeitgenosse Gobetti das Urteil eines weiten Spektrums der modernen Kunstkritik vorweg, in der die Betrachtung des Futurismus meist mit dem Ende des ersten Weltkriegs abgebrochen wird.²¹ Nach dem ersten Weltkrieg unterteilt sich die Geschichte des Futurismus vollends in unabhängige lokale Gruppen und individuelle Erfahrungen, die sich seines Namens zum Teil nur noch als Etikett bedienen, um sich, wie später zu zeigen sein wird, mit der Autorität Marinettis gegen Angriffe faschistischer Kunstpolitiker zu verteidigen.

Die kunsthistorische Erforschung des Secondo Futurismo, die erst vor relativ kurzer Zeit begann und gegen die hergebrachte Einteilung opponierte²², hatte sich auf Monographien zu den wichtigsten Persönlichkeiten dieses Umkreises zu beschränken.²³

Was abgesehen von der Frage der Kontinuität artistischer Überlegungen die Darstellung dieser Periode dennoch unumgänglich macht, ist die Kontinuität der politischen Verpflichtungen. Vom ersten politischen Manifest des Futurismus von 1909 bis zur Aufstellung Marinettis als Kandidaten der faschistischen Partei für die Wahlen im Herbst 1919 läßt sich kein Bruch in den politischen Erklärungen feststellen, denn das unterschied den Futurismus von vornherein von allen anderen avantgardistischen Bewegungen, vom Kubismus vor allem, auch vom Abstraktismus Kandinskys, daß sein Programm nicht nur sämtliche Gebiete der Kunst umschloß und sogar neue zu entwickeln suchte, worauf in diesem Abschnitt einzugehen sein wird, sondern ebenso politische und soziale Veränderungen implizierte, die aus der Kunst abgeleitet wurden, oder umgekehrt, die diese Kunst selbst schon sein sollte, wobei Kunst und "Lebensprogramm" (Marinetti)²⁴ in eins fielen. Marinetti selbst lieferte nach wie vor die theoretische Formulierung, besser gesagt, den exstatischen Aufschrei zu den künstlerischen Beiträgen seiner Anhänger und stellte sie zugleich als vollkommenen Ausdruck der "faschistischen Revolution" und des "italienischen Ruhms" nach dem Krieg heraus.²⁵

Der politische Rahmen, in den Marinetti seine Kunst gestellt sehen wollte und den sie selbst aus sich hervorzutreiben hatte, als dessen Forderung und Realisierung zugleich sie programmiert worden war, war seit 1909 unverändert geblieben. Unmittelbar nach der nominellen

Gründung der Bewegung im Februar 1909 durch Veröffentlichung des ersten Manifestes im Pariser "Figaro, das sich auch schon keineswegs an Künstler allein, sondern

"a tutti gli uomini vivi" wandte, erscheint Marinettis

"Primo Manifesto Politico Futurista per le Elezioni Generali 1909", das wegen seiner Kürze hier vollständig zitiert werden kann: "Elettori Futuristi! Noi Futuristi, avendo per unico programma politico l'orgoglio, l'energia e l'espansione nazionale, denunciemo al paese l'incancellabile vergogna di una possibile vittoria clericale.

Noi Futuristi invochiamo da tutti i giovani ingegni d'Italia una lotta ad oltranza contro i candidati che patteggiano coi vecchi e coi preti. Noi Futuristi vogliamo una rappresentanza nazionale che, sgombra di mummie, libera da ogni viltà pacifica, sia pronta a sventare qualsiasi agguato, a rispondere a qualsiasi oltraggio."²⁶ Die ersten politischen Gegner des Futurismus - es handelt sich hier noch, trotz des "Noi", um Marinetti allein -, die das folgende Manifest "Uccidiamo il Chiaro della Luna in Podagra e Paralisi" lokalisierte, haben alle eine einzige Bestimmung, sie sind "alt", "feige" und "Priester". In der Umkehrung kann sich das futuristische Programm nur in der Aggression befinden, die eben durch ihren unvermittelbaren Gegensatz zu allem bereits Erreichten, durch ihre eigene Exaltation, sich politisch entleert. Weder "Stolz" noch "Energie" wären politische Begriffe, aber eine Bestimmung der "lotta ad oltranza" begrenzte sie eben schon, nähme ihr den Charakter des absoluten Gegensatzes. Der Futurismus dürfe, um solcher zu sein, kein Atom des Passatismus²⁷ an sich tragen. Zugleich wird der Zirkel, in dem die politische Argumentation Marinettis von nun an sich bewegen wird, schon hier deutlich. Mit "Stolz" und "Energie" wird etwas als politisches Ziel aufgestellt, was allenfalls deren Triebkraft sein könnte. Sie werden zugleich gefordert und vorausgesetzt.

Die "espansione nazionale", die das Manifest als

solche verlangt, erfährt ihre erste Konkretisierung im Manifest "Trieste, la nostra bella polviera" vom April und Juni 1910²⁸, in dem aber nach wie vor die persönliche Denunziation der Gegner die politische Argumentation ersetzt.²⁹ "Voi siete la faccia purpurea e violenta dell'Italia, rivolta verso il nemico ... che va preparando, non lo dimentichiamo! ... Trieste! tu sei la nostra unica polviera! In te riponiamo ogni nostra speranza! ... Disprezza dunque le teorie pacifistiche ed internazionalistiche! Il patriottismo e l'amore della guerra non hanno nulla a che fare coll'ideologia: sono principi d'igiene, senza i quali non c'è che decadenza e morte! Non dimenticare, Trieste, che la penisola italiana ha la forma di una Dreadnought, con la sua squadra di isole torpediniere!"³⁰ Der Feind, als der hier Österreich erscheint, wobei die Rhetorik zwischen einem Aufruf zum Aufstand an die Triestiner und einem Versprechen, man werde sie schon zurückerobern, merkwürdig schwankt, ist im Grunde auswechselbar; der "hygienische Krieg", die Explosion des "schönen Pulverfasses Triest" kann sich gegen ganz beliebige Gegenstände richten. Ebenso konnte es wenig später der Krieg gegen Libyen (29. 9. 1911 - 18. 9. 1912) sein³¹, der für die Erfüllung des futuristischen Vitalismus einstand. In der Propaganda für diesen imperialistischen Nachholkrieg ging der Futurismus, der ihn mit den Worten "In questa grande ora futurista" begrüßte, das Bündnis mit denjenigen nationalistischen Gruppierungen um Corradini und Papini ein, aus dem er bis 1922 nicht mehr herauskommen sollte.³² Marinetti, der an ihm als Kriegsberichterstatte teilnahm, veröffentlichte "La battaglia di Tripoli, vissuta e cantata".³⁵ Spätestens hier beginnt diejenige futuristische Tradition, die den völlig purifizierten Krieg, wodurch er selbst nur noch als Reinigungsunternehmen erscheint, dem italienischen Imperialismus zur Verfügung stellt, ohne selbst schon "imperialistisch" zu sein. Schon hier identifiziert sich der Futurismus mit dem nun seinerseits "futuristisch" gewordenen Staat: "Incitiamo il

governo italiano, divenuto finalmente futurista, ad ingigantire tutte le ambizioni nazionali, disprezzando le stupide accuse di pirateria e proclamando la nascita del Panitalianismo."³⁴ Es folgt derjenige Aufruf an die italienischen Künstler, der bei Gelegenheit des ersten Weltkrieges nur noch wörtlich wiederholt zu werden brauchte, gemäß der alten Weisheit, wo die Waffen sprechen, hätten die Musen zu schweigen, vor allem hätten sie nichts gegen die Waffen vorzubringen: "Finché duri la guerra, lasciamo da parte i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre! Son cominciate le rosse vacanze del genio!"³⁵

Das futuristische Manifest für die Wahlen von 1913 bezieht sich unmittelbar auf diesen ersten futuristischen Sieg zurück: "Abbiamo recentemente cazzottato con piacere, nelle vie e nelle piazze, i più febbricitanti avversari della guerra, gridando loro in faccia questi nostri saldi principi: 1. Siano concesse all'individuo e al popolo tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacco. 2. Sia proclamato che la parola ITALIA deve dominare sulla parola LIBERTÀ. 3. Sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore."³⁶ Dieses Manifest, in dem der futuristische Antipassatismus sich offen als Überbietungsversuch ausspricht, trägt erstmals nicht mehr die Signatur Marinettis allein, sondern auch die der Maler Boccioni, Carrà und Russolo. Zum Antiklerikalismus - "intransigentissimo" - kommt ein zweiter innenpolitischer Gegner hinzu, der Sozialismus. Die "vigliaccheria nera" werde durch die "vigliaccheria rossa" ergänzt³⁷, beiden stellt der Futurismus nicht Vorstellungen zur inneren Veränderung Italiens gegenüber, sondern eine "politica esterna cinica, astuta e aggressiva".³⁸ Über die inneren Verhältnisse, die die Durchführung einer solchen Politik erlaubten, enthalten die erwähnten Manifeste nichts.

Deutlich ist nur die Ablehnung der Monarchie als Verkörperung des traditionellen Italien, ohne daß man jedoch von republikanischen Zuständen sprechen könnte, denn der Regierung falle die pädagogische Aufgabe der "educazione patriottica del proletariato"³⁹ zu. So soll auf noch unbestimmt diktatorische Weise ein Klassenbündnis auf nationalistischer Ebene erzwungen werden, nämlich "un popolo orgoglioso di essere italiano"⁴⁰, wobei der Zirkelschluß wiederum der ist, daß vorausgesetzt werden muß, was erst Resultat sein soll. Gegen die sozialistische Partei wird der "Patriotismus" gesetzt, gegen die traditionalistischen Kräfte, die eben denselben im Banner führen, wird eingewendet, dieser Patriotismus habe "revolutionär" zu sein.⁴¹ So kommt es zur spezifisch Marinettischen Formel des "patriottismo antitradizionale"⁴², oder des "nazionalismo rivoluzionario"⁴³, die den Einstand von Revolutionsintention und realer Eingliederung in den italienischen Imperialismus bezeichnet. Ein Radikalismus, der sich auf den "gesto distruttore del libertario" (Gründungsmanifest) reduziert, findet sich eben in seiner Polemik gegen das Bürgertum, nachdem sie sich einmal aller Maßstäbe entledigt hat, auf seiten von dessen aggressivster Fraktion wieder. Auskunft darüber, was in Marinettis Formel Funktion wessen ist, ob also der alte Nationalismus ein revolutionäres Gewand sich zulegt, oder die Revolutionsintention ihn als Triebkraft einsetzt, kann nur die politische Geschichte des Futurismus selbst geben. Der Primat kommt zunächst keinem der beiden Pole zu, wobei der andere dann als historisch kontingentes Attribut aufträte, und die konkrete Untersuchung dieser Wechselwirkung ist ebenso für den Faschismus selbst gefordert. So hielt schon Angelo Tasca in seinem erstmals 1938 erschienenen Standardwerk über den Faschismus fest: "Noi ci guarderemo bene dal mettere in circolazione una nuova 'definizione', ... per noi definire il fascismo è anzitutto scriverne la storia. (...) Una teoria del fascismo non potrebbe quindi

emergere che dallo studio tutte le forme di fascismo, larvate o aperte, represses o trionfanti; giacché vi sono più specie di fascismo, ciascuna delle quali implica tendenze molteplici e talora contraddittorie. (...) Definire il fascismo significa sorprenderlo in questo divenire, cogliere la sua 'differenza specifica' in un paese e a una data epoca. Il fascismo non è soggetto di cui basti ricercare gli attributi, ma la risultante di tutta una situazione dalla quale non può essere disgiunto. Gli errori dei partiti operai, per esempio, fan parte della 'definizione' del fascismo al medesimo titolo che l'utilizzazione sua per conto delle classi dominanti.⁴⁴

Unmittelbar nach dem Krieg, 1919, erscheint Marinettis Buch "Democrazia futurista - Dinamismo politico".⁴⁵ Es trägt die Widmung: "Ai Fasci politici futuristi di Milano, Roma, Firenze, Ferrara, Taranto, Perugia ecc. e all'Associazione degli Arditi". Es handelt sich noch nicht um Mussolinis Fasci di Combattimento, sondern um die vom Futuristen Mario Carli⁴⁶ gegründete Vereinigung, die bald darauf mit Mussolinis Organisation gemeinsame Sache machen wird. Die Kapitel, die das Buch zusammensetzen, waren vorher meist als Artikel in der von Mario Carli gemeinsam mit Marinetti und Settimelli herausgegebenen Zeitschrift "Roma futurista"⁴⁷ erschienen. Schon deren erste Nummer vom 20. August 1918, der Krieg war noch nicht beendet, enthielt auf ihrer ersten Seite Marinettis "Manifesto del Partito Futurista Italiano". Marinettis programmatische Erklärungen argumentieren auf eine eigentümlich gespaltene Weise. Zunächst wird der revolutionäre Impetus des Futurismus in Erinnerung gerufen, der sich auf alle Lebensgebiete, also auch auf die Politik erstreckte, dann aber fährt er fort: "Il Partito Politico Futurista sarà nettamente distinto dal movimento artistico futurista."⁴⁸ Der Futurismus

als Kunstbewegung bleibe "Avantgarde" und als solche notwendig unverstanden, "il Partito Politico Futurista" invece intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario.⁴⁹ Der futuristische Revolutionsbegriff ist nach wie vor "hygienisch", er verspricht nicht die Erfüllung von Bedürfnissen, sondern deren Abstreifung, die "Erhebung" der Individuen in eine Sphäre, in der sie keine Stimme mehr hätten. Aber nicht das empirische Individuum wird "erhoben", es habe vielmehr zunächst in der läuternden Revolution Ballast abzuwerfen. Die futuristische Läuterung ist mit der völligen Entleerung im faschistischen Ritual noch nicht unmittelbar identisch, sie werden jedoch zunehmend ununterscheidbar.⁵⁰ Hier ist angelegt, was später zur demagogischen und dann in der Tat faschistischen, unvermittelbaren Gegenüberstellung der beiden Sphären, der der absoluten Purifizierung und der der Bedürfnisse, führen wird, wobei erstere der letzteren zur Ideologie wird, d. h. mit dem Anspruch der Disziplinierung dem Individuum gegenüber auftritt. So wird Marinetti 1932, nun schon "Accademico d'Italia" und Koryphäe des faschistischen Regimes, schreiben: "Oggi il Fascismo vincitore esige un'assoluta disciplina politica mentre il Futurismo vincitore esige un'infinita libertà creatrice; ciò forma un complementarismo armonioso."⁵¹ Die unvermittelte Gegenüberstellung beider Bereiche macht sie identisch, sie macht den Futurismus nun wirklich bloß zum ideologischen Ventil des Faschismus. Je "freier" er sich gebärdete, um so sicherer verstärkte er die Rigorosität der Ordnung. Hier gelangen Revolte und Disziplinierung zu vollkommener Deckung. Demagogisch ist die Argumentation in Marinettis politischem Manifest von 1918, sofern es zwar Massenkonsens verlangt, ihn aber für den völlig entleerten futuristischen Befreiungsgestus einzusetzen gedenkt: "Le ostilità suscitate dal Futurismo artistico non devono turbare i nuovi aderenti al Partito

Politico Futurista."⁵² So soll "il più piccolo e più umile italiano"⁵³ für die Errichtung einer "libera democrazia futurista"⁵⁴ gewonnen werden.

Wie diese Demokratie auszusehen habe, wird in einem Manifest Marinettis vom 11. Februar 1918 näher erläutert, in dem er noch mitten im Krieg die Grundzüge des futuristischen Staates festlegte. Die ersten drei Punkte entstammen den Vorkriegsmanifesten: "1. ... una Italia libera forte ... fuori tutela ... 2. l'Italia unico sovrano. Nazionalismo rivoluzionario ... 3. educazione patriottica del proletariato."⁵⁵ Die vierte Forderung geht mit ihrem technokratischen Korporativismus über die Vorkriegsschriften hinaus: "Trasformazione del Parlamento mediante un'equa partecipazione di industriali, di agricoltori, di ingegneri e di commercianti al Governo del Paese."⁵⁶ Im Gegensatz zum alten Parlament von "oratori incompetenti" und "dotti invalidi" - so transformiert sich die futuristische Ablehnung der Reflexion und der Sprache als ihres Mediums in der Politik - sei durch diese Versammlung "razionale e pratico" von "Fachleuten" zu ersetzen. Sollte auch sie, so wird in drohendem Ton hinzugefügt, keine "guten Resultate" erzielen, so werde der Parlamentarismus ganz abgeschafft, "per giungere ad un Governo tecnico senza parlamento, un Governo composto di 20 tecnici eletti mediante il suffraggio universale."⁵⁷ Das sei die "rivoluzione italiana", die dem Modell der russischen gegenübergestellt werden kann. "Sono lieto di apprendere", schreibt Marinetti 1920, "che i futuristi russi sono tutti bolscevichi. (...) Tutti i futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano. (...) Tutti i movimenti futuristi sono però autonomi. Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare. Noi non siamo bolscevichi perché abbiamo la nostra rivoluzione da fare."⁵⁸

Die übrigen Programmpunkte enthalten diejenigen Forderungen, die dem Futurismus üblicherweise als "programma liberatorio" angerechnet werden: Allgemeines Wahlrecht, auch für Frauen,⁵⁹ Ausweisung des Papstes und Enteignung

des Kapitals der Kirche ("svaticanamento"),⁶⁰ Abschaffung der Familie und Staatserziehung,⁶¹ Vergesellschaftung des Bodens durch Beschlagnahme der nicht oder nicht ausreichend bewirtschafteten Felder und Landverteilung an die Frontsoldaten,⁶² Einführung einer Rentenversicherung,⁶³ Acht-Stunden-Tag und Lohngleichheit,⁶⁴ Abschaffung der Bürokratie und Dezentralisierung des Staates.⁶⁵ All dies ist jedoch keineswegs "liberatorio", nicht einmal von Marinetti so gemeint, sondern in den Rahmen einer technokratischen Diktatur gespannt und Durchführungsinstrument der geforderten "zynischen und aggressiven Außenpolitik". Marinetti redet nicht von "Befreiung", sondern von Effizienz.⁶⁶ Die Abschaffung der Familie z. B. sollte nicht etwa Erziehung "liberalisieren", sondern die Determination nur um so enger fassen, also "figli dello stato"⁶⁷ erzeugen, "per un soldato futuro, ed ecco che allo stato non mancherà mai materiale umano."⁶⁸ Die Frau sei zwar aus der Familie zu "befreien", jedoch nur, um als "fabbrica di munizioni umane"⁷⁰ um so besser funktionieren zu können. Was im Futurismus gegen bürgerliche Institutionen antritt, ist nichts als eine imperialistische Rationalität. Interpreten wie Calvesi, Verdone, Caruso, Diacono, De Seta, Nazzaro, Apollonio und viele andere berücksichtigen nicht, daß Marinetti bindende Traditionen nur dort angreift, wo sie einer maximalen Ausbeutung im Wege stehen. Marx hatte die "beständige Revolutionierung" bereits als Prinzip des kapitalistischen Produktionsprozesses beschrieben, der mit den "lächerlichen und rührenden Bindungen" aufräume, und in diesem Sinne hält Christopher Wagstaff über den Futurismus fest: "La maggioranza dei suoi (Marinettis - M.H.) scritti teorici... indicano chiaramente ciò che questa nuova 'forza' deve in definitiva 'esprimere': la realtà di un mondo dominato dalla libera concorrenza capitalistica."⁷⁰ Die Ausbeutung ist in der futuristischen Konzeption subjektlos, das

rückt ihn von bloß reaktionären Vorstellungen wieder ab. Niemand, der ihr nicht unterworfen wäre. "Noi futuristi esigiamo dunque dalla nostra razza che costringa fino alla spasimo la sua muscolatura, faccia un nuovo spaventevole sforzo per giungere ad ogni costo in alto, molto più in alto, dando il suo massimo rendimento. Deve annientare tutte le sue debolezze per superarsi."⁷¹ Wenn der gegenwärtige Zustand der Dinge nur als "Schwäche" gefaßt ist, kann sein futuristisches Gegenbild nichts als eine "schreckenenerregende Kontraktion der Muskeln" sein. Im Anschluß an Nietzsche greift Marinetti die Ideen von Freiheit und Gleichheit, unter denen das Bürgertum angetreten war, als Hindernisse der brutalen Lebenskraft an; andererseits erscheinen sie nur deshalb als Versagen, weil das Leben, in dessen Namen argumentiert wird, zur reinen "Selbstüberwindung" reduziert ist, sich also per definitionem jenseits institutioneller Schranken befinden müsse. "Il Diritto, invenzione audace del cervello umano, come l'Amore Puro Eterno Unico è un freno ideale creato per contenere nei limiti le forze brutali. Il Diritto, però esagerò le sue pretese esagerando in quietismo, pietismo, pacifismo internazionalista, rammollimento, fisiologico, ipertrofia del cervello a scapito della muscolatura. Il Diritto così minacciava di evirare e sviare e ammosciare l'umanità."⁷² Marinetti begeht hier eine Vertauschung der Termini, dem "freno ideale" wird eine "physiologische" Kraft gegenübergestellt, ohne daß deutlich würde, wo beide sich berührten. Indem auf diese Weise äußerlich argumentiert wird, kann schon die reine Kraftausübung selbst als Erfüllung der scheinbar theoretisch formulierten Forderungen des Futurismus auftreten, und da die futuristische Kunst mit dieser Brutalisierung gleichzusetzen ist, gilt ihre Ausübung bereits als Freiheit - mit der "komplementären Disziplin" als ihrem Gegenstück. So heißt es 1924 in einem für Marinetti typischen, halb infantilen und halb exstatischen Gesang:

Abbasso l'eguaglianza!

Abbasso la giustizia!

Abbasso la fraternità!

Sono squaldrine, o Libertà,

Piantale e sali con me!

(...)

Abbasso la democrazia!

Abbasso il suffraggio universale!

Abbasso la quantità!

Sono squaldrine, O Libertà,

Piantale e sali con me!

"Die Winde", die hier Marinettis pneumatisches Mundwerk sind, antworten, ohne sich wirklich in Widerspruch mit den genannten Ideen zu begeben, indem sie einfach deren andere Seite propagieren:

Viva l'eleganza!

Viva l'originalità!

Viva l'esagerazione!

(...)

Viva la sproporzione!

Viva la qualità!

Viva la poesia rara!⁷³

Weder die "Eleganz", noch die "Originalität", "Übertreibung", "Disproportion", "Qualität" und "Rarität" befinden sich als solche im Widerspruch mit "Gleichheit", "Quantität" usw. Kontradiktorisch würde ihr Verhältnis erst durch genaueren Nachweis ihrer Wirksamkeit. Werden sie jedoch wie hier in einen absoluten Gegensatz gebracht, entsprechen sich die beiden Pole, die Originalität setzt dann die Gleichheit voraus, ohne die sie nicht originell wäre usw. Zugleich bestätigen und entleeren sie sich, die Gleichheit sei nichts als Gleichheit, und so grau wie möglich, damit die futuristischen Farbtupfer

als ihr Jenseits erscheinen können. Marinettis "Komplementarität" von Disziplin und Diversifikation treibt beide in eine tautologische Entsprechung hinein, die um so geschlossener wird, je weiter sich beide voneinander zu entfernen scheinen, je rigoroser die Disziplin wird und je verspielter, d.h. verantwortungsloser deren Fassade. Sie funktionieren als gegenseitiger Initiationsritus. Wogegen der Futurismus opponiert, ist die Vermittlung; so können die Pole dieses im Hegelschen Sinne abstrakten Gegensatzes sich reibungslos ineinander verkehren. "L'eversion futurista", schreibt G. Guglielmi, "si fermò alle significazioni più esposte e in superficie sicché il rifiuto militante del conformismo fu subito adesione ai contenuti aggressivi della società borghese, proclamati senza mezzi termini e senza censure. Sbarazzandosi delle maschere fin de siècle, il futurismo fornì al capitalismo avanzante la ideologia del macchinismo e della fredda violenza."⁷⁴ Insofern lehrt der Futurismus ein Stück "Dialektik des Fortschritts"⁷⁵. Seine Demaskierung enthüllt auch diejenige Brutalität, die unter einer nur formal gefaßten Gleichheit verschwinden sollte, eine Lehre, die vom Futurismus dem Bürgertum selbst zugewandt wird. "I futuristi, nel proclamarsi i soli interpreti autorizzati delle leggi del progresso fondato su quelle stesse rapine", schreibt Gian Battista Nazzaro, "sfidarono i borghesi sul loro stesso terreno, mostrando il fondo irrazionale della loro ragione progressista e proclamandone il dogma. Essi ...avevano imparato a vivere secondo le leggi della rapina ..., ma poi tornarono ... per insegnare ai borghesi, che comunque li rifiutavano, le leggi del loro stesso progresso."⁷⁶

Marinettis politisches Manifest enthält neben den Vorschlägen zu einer durchgreifenden technokratischen Verstaatlichung des Privatlebens auch noch damals so hochaktuelle Forderungen wie die nach Streik-, Versammlungs- und Pressefreiheit, die im Kriege alle aufgehoben worden waren, und die nach Beschlagnahme von zwei Dritteln aller Kriegsgewinne.⁷⁷ Wie jedoch Alberto Monticone zu Recht

im Vergleich mit anderen politischen Programmen der Nachkriegszeit festhielt, liegt in ihnen nichts spezifisch futuristisches: "il manifesto non rappresenta affatto un fenomeno isolato e straordinario nell'Italia del '18."⁷⁸ Für den Futurismus spezifisch ist allenfalls der Vorschlag des Verkaufs der italienischen Kunstschatze an das Ausland zur Lösung des Finanzproblems.⁷⁹ In einer solchen eklektischen Mischung von Zielen unterschiedlichster Herkunft wird man kaum ein kohärentes politisches Programm erblicken können, in Marinettis Extremismus - Disziplinierung auf der einen und abstrakte Freiheit auf der anderen Seite - geht jede politische Fragestellung unter. "Anche nel momento stesso in cui si intende fare un partito", faßt Monticone zusammen, "i futuristi ... compiono un gesto, una provocazione: perché tale è il senso vero del manifesto."⁸⁰ Der von Monticone behaupteten politischen Bedeutungslosigkeit der futuristischen Partei wird von einer Seite Recht gegeben, die es wissen mußte, nämlich vom römischen Präfekten in einem Bericht vom 24. 1. 1919 an den italienischen Innenminister. Die futuristische Partei, heißt es dort, sei nicht allzu ernst zu nehmen, denn "l'azione futurista nel campo politico risente ancora troppo delle stravaganze che in passato ebbero a riscontrarsi nell'arte e nella letteratura futurista."⁸¹

Politisches Gewicht hatte nicht so sehr die futuristische Partei selbst, als die ihr angeschlossene Organisation der Arditi. Durch seine vollständige Identifikation mit dem Krieg war es dem Futurismus gelungen, sich zum Sprachrohr derjenigen zu machen, die mit seinem Ende ihre ökonomische und soziale Position gefährdet sahen, bis auch sie, gegen Ende 1919, zu Mussolinis Fasci di Combattimento oder zu D'Annunzios "Legionari fiumani" abwanderten. Vor dem Kriege hatte Marinetti erklärt, er sei nichts weiter als "futurismo intensificato"⁸², nach ihm,

zumal nach dem Sieg, seien die ehemaligen Soldaten "arricchiti di una personalità politica", nunmehr "degni di governare."⁸³ Aus dem Krieg seien die Arditi als neue nationale Elite hervorgegangen, an sie richtet sich daher auch der Appell am Ende von Marinettis Schrift "Democrazia futurista": "Siete voi i padroni della nuova Italia. (...) Voi siete la nuova generazione d'Italia, temeraria e geniale, che prepara il grandissimo futuro d'Italia."⁸⁴ Und es wird sofort hinzugefügt, wer diese "größte" Zukunft organisiere: "Il 1. gennaio 1919, per iniziativa del futurista Mario Carli, capitano nel 18. Reparto d'Assalto, venne fondata a Roma l'Associazione fra gli Arditi d'Italia, appoggiata dal giornale 'Roma Futurista', organo del Partito Futurista. Subito dopo, per iniziativa del capitano Ferruccio Vecchi venne fondata la Sezione Milanese dell'Associazione fra gli Arditi, presso la Direzione del Movimento Futurista, Corso Venezia 61, Milano,"⁸⁵ Die Arditi, so Mario Carli in seinen Reden an die "Fiamme nere", seien die neue, aus dem Krieg hervorgegangene Avantgarde, die die der Vorkriegszeit abgelöst habe, ohne daß bei diesem Übergang ein Bruch bemerkt werden könnte. "Che cosa vi è di più italiano, di più vivo, di più futurista che il corpo degli Arditi? (...) L'Ardito, il futurista di guerra, l'avanguardia scapigliata e pronta a tutto, la forza agile e gaia dei vent'anni, la giovinezza che scaglia le bombe fischiettando i ricordi del Varietà. (...) Gli Arditi sono dunque la vera avanguardia della Nazione."⁸⁶ Der artistische Begriff der Avantgarde ist hier ohne Schwierigkeit in den militärischen verschiebbar, Avantgardist sei nun der, der "Bomben schmeißt und dazu den letzten Schlager pfeift". Nach Angaben De Felices gehörten etwa 10 000 Arditi der futuristischen Organisation an.⁸⁷

Das Recht auf diesen politischen Führungsanspruch, wobei die Futuristen sozusagen als Arditi der Arditi vorgeführt werden, geben Marinetti die futuristischen

Kriegstoten, die er nicht vergißt, bei verschiedener Gelegenheit aufzuzählen.⁸⁸ Allein der Futurismus habe das Recht, für die neue Avantgarde zu sprechen, denn allein er habe den Krieg gewollt. "Tutti i partiti politici: conservatori, clericali, democratici, nazionalisti tradizionali, socialisti interventisti, anarchici e socialisti ufficiali si sono trovati a disagio in questa conflagrazione militarrivoluzionaria. Noi soli futuristi fummo veramente a posto nella conflagrazione: la prevedemmo, la comprendemmo e ricevemmo le sue confidenze segrete."⁸⁹ Der Konsens, den Marinetti hier zu erwecken sucht, findet seinen Boden jenseits von Politik und jenseits konkret angebbarer Ziele, nämlich in der reinen "Selbstüberwindung", für die austauschbar der Krieg oder die futuristische Kunst eintreten. Was Marinetti den Arditi versprach, war die Fortsetzung des futuristischen, bestimmungslosen Krieges nach innen. Der Vernichtung des äußeren Feindes müsse die des inneren folgen. "Disfatto l'impero austro-ungarico il popolo italiano non deve temere le scosse anche disastrose (promiscuità sessuale, distruzione di ricchezza) prodotte da una rivoluzione profonda. Saranno scosse brevi. Da una rivoluzione, oggi il popolo italiano risorgerà più vivo e potente, più ricco di individui geniali, più agile, più dinamico."⁹⁰ So, als sei bisher Österreich für das Ausbleiben einer italienischen Revolution verantwortlich gewesen, Marinettis Aufruf an die "Sieger von Vittorio Veneto"⁹¹ erhält um so mehr Zugkraft, als zugleich mit dem Sexualversprechen gearbeitet werden kann.⁹² Der Krieg wird als "formidabile coito"⁹³ bezeichnet und denen, die an ihm festhalten, wollen, wird im gleichen Moment größere Radikalität im politischen Sinne zugesprochen als den Anarchisten, von den Sozialisten ganz zu schweigen. Nur derjenige "Slancio", der in keiner Weise mehr gerichtet ist, sei "hygienisch". Als Revolutionsmodell, das keine Evolution

in der Zeit mehr impliziert, fungiert durchweg der Krieg. Es versteht sich, daß die Polemik gegen den Anarchismus Bündnisse mit ihm keineswegs ausschließt. Von fast allen futuristischen Protagonisten sind ihre anarchistischen Liebäugeleien, nun meist als Jugendsünden eingestuft, bekannt⁹⁴, und noch im Dezember 1920 plante Mario Carli mit Hilfe einer Gruppe von Anarchisten eine Serie von politischen Attentaten,⁹⁵ und entzog sich dann seiner Verhaftung durch die Flucht zu D'Annunzio nach Fiume. "Avete visto un'assemblea di giovani rivoluzionari anarchici? Non vi può essere spettacolo più scoraggiante."⁹⁶

Allein der Kommunismus bleibt vom futuristischen Radikalismus grundsätzlich ausgeschlossen. Sein Pazifismus stehe schon im Widerspruch mit der modernen Technik. "Infatti tragicamente anticomunista il dovere andare in tram, poi in treno, poi in barca sul lago, poi di nuovo in treno, e finalmente in barca per raggiungere in mare il transatlantico che se fosse un piccolo veliero non porterebbe in America."⁹⁷ Während der Marxismus, zum Teil ebenfalls schon positivistisch, in die Entwicklung der Technik, sofern sie sowohl von Arbeit befreien, wie die von ihr erforderte "ungeheuerliche Anhäufung von Menschenmassen" (Marx) in eine vernünftige Gesellschaft umschlagen lassen würde, vertraut hatte, zieht der Futurismus, obwohl er sein Geschichtsmodell ebenso unlöslich mit technischem Progreß koppelt, die gerade umgekehrte Konsequenz. Marx' klassische Analyse der Maschinerie im 13. Kapitel des Kapitals hatte die Entwicklung der Werkzeugmaschinen als das qualitativ Neue der kapitalistischen Produktivkräfte, derjenigen Maschinen also, die nicht bloß den Menschen nicht zur Verfügung stehende mechanische Kräfte bereitstellen, sondern selbst Werkzeugfunktionen übernehmen, d.h. den Automatisierungsprozeß einleiten, hervorgerufen. In der Verlängerung dieser Linie schien ihm eine

Aufhebung der entfremdeten Arbeit, eine "Wiederaneignung der entfremdeten Wesenskräfte des Menschen", indem er sich als intelligibles Subjekt dem Produktionsprozeß gegenüberstellt, möglich. Ein für sich selbst arbeitender Naturbereich ergebe das menschliche "Reich der Freiheit" als dessen Kehrseite. Im Futurismus verzeichnet sich das Scheitern dieser Konzeption. Die arbeitende Natur setzt keineswegs den Menschen frei, sondern integriert ihn als entfremdet arbeitendes Wesen in ihren Verbund; er selbst wird zum mechanisch wirkenden Element und in dieser vollständigen Integration liegt eine Naturalisierung von Entfremdung derart beschlossen, daß, sollte sie gelingen, selbst das Wort Entfremdung sich verbietet, da kein außerhalb liegender Standpunkt mehr eingenommen werden könnte, von dem aus sie sich ins Auge fassen ließe. Roboterhaft wird Technologie dem Menschen gleich, von dem ihr daher auch kein Ziel mehr vorgeschrieben werden kann, und die so sich selbst überlassene Technik findet ihre Realisierung, den ihr eigentümlichen Bewegungsmodus des sinnlosen, aber sich beschleunigenden Verschleißes, im Krieg. Da im Futurismus keine Steuerung der Technologie von außen mehr gedacht werden kann, das risse eben die Dialektik wieder auf, von der sie befreien sollte, beginnt sie selbst ihre Ansprüche zu stellen. Unmöglich, zu sagen, ob das der "Fesselung der Produktivkräfte im Kapitalismus" (Marx), die sie ihres vernünftigen Zweckes beraubt, zuzuschreiben ist, oder im Gegenteil gerade als Folge ihrer Entwicklung begriffen werden muß. Ihre Fesselung setzte immerhin noch ein sie kontrollierendes Subjekt voraus, eben das, was der Futurismus nicht mehr zu finden vermag. Sie ist in seiner Sicht, und das definiert ihre Erlösungsmacht, gegenüber gesellschaftlichen Interessen indifferent; ihr gegenüber gebe es keine gesellschaftlichen Klassenpositionen mehr, sondern sie zwingt jedes Individuum, gleichgültig seiner Herkunft, in eben denselben "Dynamismus", in eben dieselbe "Simultaneität" verschiedenster Lebenssphären. Die Technologie, als Ganzes angesehen, gleicht hier viel

weniger einer Maschine, die stillsteht, wenn ihr Heizer sie verläßt, als einer Bestie, die rast, sobald ihr Bändiger ihr den Rücken kehrt. Sie verspricht in oben zitierter Passage keine Bewegung in der Zeit mehr, sie steht für kein dynamisches Geschichtsmodell, sondern ersetzt sie durch Bewegung im Raum. Hier liegt der positivistische Umschlag der futuristischen Revolutionstheorie. Ihre "compenetrazione" (Boccioni) räumlich-distanter Ebenen vertauscht Geschichte gegen topographische Veränderung, und sofern Technik zum Symbol dieser Bewegungsmöglichkeiten wird, verspricht sie zugleich geschichtliche Statik. In der futuristischen Topologie kommt Dynamik schlechthin gegen Statik schlechthin zu stehen, die beide, in dieser Abstraktheit, nur als räumliche gefaßt werden können. Dies ist höchster Punkt und Umschlagsmoment seiner Revolutionstheorie zugleich. Indem er den Revolutionsbegriff so "radikal" faßt, daß er mit nichts aus der Geschichte Merkwürdigem belastet werden darf, sondern nur noch als in sich bestimmungslose Bewegung als solche erscheint, stellt er die Revolution zugleich naturalistisch still. Ebenso wenig wie die "hygienische" Revolutionsmetapher impliziert die "dynamische", worauf bei der näheren Betrachtung der futuristischen Kunst dieser Periode zurückzukommen sein wird, eine Veränderung der Zeit oder in der Zeit. In sozialen Termini setzt sich die futuristische Topologie des "schneller" oder "langsamer", des "höher" oder "niedriger" in ein hierarchisches Gefüge um; die reine Bewegung kann sozial mit der Statik durchaus koexistieren, sofern sie die Herrschaft übernimmt, denn es gibt kein früher oder später, das für die gesamte Gesellschaft gälte, sondern alles sei zugleich, wobei die "höheren" Individuen, diejenigen, die die futuristische Revolution und Hygiene durchlaufen haben, hierarchisch auf eine höhere Stufe gestellt werden. So gelangt Marinetti, nachdem er das Kleinbürgertum gegen den Vorwurf, "verfault" zu sein, verteidigt hat

"beschleunigen" solle, begründet, ohne daß noch begriffen werden könnte, daß es sich bei dem so gefaßten Verhältnis von Führer und Gefolgschaft um eines der Umkehrung handelt, daß also der Masse per Definition alles abgesprochen werden muß, was den Führer auszeichnet und umgekehrt. So gelangt Marinetti zur objektiv zynischen Feststellung, die "femminilità delle folle e la debolezza della loro verginità collettiva"¹⁰³ verlange nach dem Verführer und zugleich Schänder und es ist kein Zufall, daß sich diese Passage im Manifest "La declamazione dinamica e sinottica" vom 11. März 1916 befindet, in dem Marinetti persönlich seinen "indiscutibile primato mondiale di declamatore" in Anspruch nimmt. Noch nachdem er längst von Mussolini überholt worden war, wird er dessen Rhetorik für sich reklamieren¹⁰⁴, so wie in der Tat futuristische Slogans wie "marciare non marcire" in die faschistische Sprache eingewandert sind.¹⁰⁵

Die Identifikation von Kunst und Krieg war im Futurismus so geschlossen, daß die Inanspruchnahme der Regierungsgewalt für die Soldaten letztlich auf die der "Artegracia" hinausläuft, wobei sich Marinetti nicht nur zum Sprecher der eigenen Gruppe macht, sondern zu dem eines angeblich riesigen "Proletariats der Genies".¹⁰⁶ Der oben abgelehnte marxistische Klassenbegriff taucht hier als Leistungsbegriff wieder auf, in der verkannten Genialität liege die wahre gesellschaftliche Unterdrückung, und zugleich wird, gemäß dem Programm der futuristischen Partei, jedermann die Tür offengehalten, sich anzuschließen. Die politische Herrschaft, die für dieses neue Proletariat reklamiert wird, legitimiert sich einerseits wieder durch die Opfer, die es im Krieg gebracht habe, andererseits damit, daß es eben als unterdrücktes von der Korruption durch Politik unberührt sei, womit auf einen Topos zurückgegriffen wird, der seit Corradinis "La patria lontana" und Sofficis "Lemmonio Boreo" von nationalistischen Kreisen entwickelt worden ist. "Dal momento che noi dobbiamo a parecchie generazioni di uomini

politici lo stato spaventoso di corruzione, di opportunismo e di comodo scetticismo affaristico nel quale è caduto a poco a poco il parlamentarismo italiano, noi, poeti ed artisti, che soli abbiamo conservato - per quella che io chiamerei una assoluta mancanza di mercato remunerativo - la fiamma di un disinteresse assoluto, sotto la luce acciecante di un ideale di bellezza irraggiungibile."¹⁰⁷ Diese gesellschaftliche Stillosigkeit des Künstlers wird nun politisch einfach umgedreht, ohne daß damit jedoch eine genauere Definition seiner Aufgaben verbunden würde: "Sì! gli artisti al potere! Il vasto proletariato dei geniali governerà."¹⁰⁸ Gerade weil die Künstler unter "dem blendenden Licht einer unerreichbaren Schönheit" stünden, Realität also gar nicht wahrnehmen könnten, seien sie zur Herrschaft prädestiniert. Ihre Überlegenheit erwachse "da un lucido amore del pericolo"¹⁰⁹, deren Resultat die "bellezza della violenza"¹¹⁰ sei. Die "Blendung" durch Schönheit, die in ihrer Unerreichbarkeit liegt - Gewalt ist hier der Vermittlungsbegriff - wird nicht nur ausdrücklich gesucht und in ihrem Namen der Herrschaftsanspruch gestellt, sondern dann auch aus dem Kunstwerk, das sie noch darstellen könnte, herausgenommen und im empirischen Leben des Künstlers selbst vergegenständlicht, "dando il massimo splendore ad ogni attimo vissuto".¹¹¹ Luzidität, um die Aufklärungsmetaphern Marinettis weiterzuverfolgen, ist hier keine Bewußtseinsbestimmung mehr, sondern objektive Eigenschaft von Leben, daher "splendore", Glanz, der das reflektierende Subjekt "blendet" und zugleich weder in Kunstwerken anschaulich und reflektierbar wird, noch in die Kontinuität der lebendigen Erfahrung aufgelöst. Unter dieser Blendung zerfallen vielmehr sowohl Gegenstandswelt wie Lebenskontinuität in vom Subjekt nicht mehr erfahrbare, nicht mehr wirklich gelebte "Augenblicke". Dem "Geschlossenen und Dunklen", aus dem der Futurismus auszubrechen erklärt hatte, wird

also nicht luzide Erfahrung gegenübergestellt, es wird einfach übersprungen, scheinbar hin sich gelassen, in keinem Fall aber "erhellte", indem der Artist wie gebannt auf die zerstückelten Augenblicke seines eigenen Lebens starrt, in denen das, wovon sie sich abstießen, blitzartig untergegangen sei. Dieser Substitutionsmechanismus kann nur innerhalb eines tautologischen Verhältnisses wirksam sein. Was das "Gehäuse" öffnet und den gelebten Augenblick sowohl erfüllt wie heraussprengt, seien "le belle idee per cui si muore, gloriosamente opposte alle brutte idee per cui si vive."¹¹² Gegen das Geschlossene wird der Extremfall seiner selbst aufgeboten. Es handelt sich hier um dieselbe Polarität, die wir auf unmittelbar politischer Ebene bereits kennengelernt hatten. So wie sich dort der "gesto distruttore dell'anarchico" mit dem Autoritätsprinzip zu vereinigen gewußt hatte, wobei jede politische Fragestellung, d.h. jede Frage nach dem Maß, ausgeschlossen geblieben war, so bestätigen sich hier die Extreme der Luzidität und der Verblendung gegenseitig. Was in dieser Dichotomie unbefragt bleibt, ist ein wie immer möglicher Begriff der "Befreiung", denn seit dem Gründungsmanifest des Futurismus war Schönheit mit dem Absurden identisch.¹¹³ "Il gesto distruttore dell'anarchico", heißt es dazu in Marinettis *Democrazia futurista*, "non è forse un richiamo assurdo e bello verso l'ideale dell'impossibile giustizia?"¹¹⁴

In der so gefaßten *Artecrazia* erblickt Marinetti "la soluzione artistica del problema sociale."¹¹⁵ Gegenüber der maximalen Todesnähe als Erfüllung jedes gelebten Augenblicks verschwände jegliches soziale Problem. "La rivoluzione futurista che porterà gli artisti al potere non promette paradisi terrestri. Non potrà certo sopprimere il tormento umano che è la forza ascensionale della razza. Gli artisti, instancabili aeratori di questo travaglio febbrile riusciranno ad attenuare il dolore. Essi

risolveranno il problema del benessere, come soltanto può essere risolto, cioè spiritualmente. L'arte dev'essere non un balsamo, un alcool."¹¹⁶ Auch hier wieder verspricht Marinetti nicht die Heilung ("Balsam"), die der Täuschung und des manipulierenden Herrschaftsinteresses verdächtigt wird, sondern die Überspringung ("Alkohol"), sozusagen die potenzierte Illusion. Marinettis Diktum "L'arte è rivoluzione"¹¹⁷ muß mit dem "l'arte è un bisogno di distruggersi e di sparpagliarsi"¹¹⁸ aus seinen Manifesten zusammen gelesen werden. Die Revolution, die diese Kunst verspricht, besteht in der institutionalisierten Destruktion und nichts weiter. Das ist gemeint, wenn Marinetti sagt, die Lösung des Klassenproblems könne nur "spirituell" sein: "Grazie a noi il tempo verrà in cui la vita non sarà più semplicemente una vita di pane e di fatica, né una vita di ozio, ma in cui la vita sarà vita-opera d'arte. Ogni uomo vivrà il suo migliore romanzo possibile." Es handelt sich hierbei, darauf legt Marinetti Wert, keineswegs um eine "irdische" Lösung: "Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegtrato e pacificato delle innumerevoli feste dell'arte."¹¹⁹ Die "rivoluzione futurista", die Marinetti dennoch als solche erscheint, läßt das "inferno economico" unberührt und stellt ihr nur das "Fest der Kunst" gegenüber. Der zitierte Satz ist der Abschluß seines Buches "Al di là del Comunismo". Eine Beschreibung, wie das konkret auszusehen hätte, findet sich kurz zuvor: "Il proletariato dei geniali al governo realizzerà il teatro gratuito per tutti e il grande Teatro aereo futurista. La musica regnerà sul mondo. Ogni piazza avrà la sua grande orchestra strumentale e vocale. Vi saranno così, dovunque, fontane di armonia che giorno e notte zampilleranno dal genio musicale e fioriranno in cielo, per colorare, ingentilire, rinvi-

gorire e rinfrescare il ritmo duro, buio, trito e convulso della vita quotidiana. Invece del lavoro notturno avremo l'arte notturna. Si alterneranno le squadre dei musicisti, per centuplicare lo splendore dei giorni e la soavità delle notti."¹²⁰ Hier hat sich der futuristische Revolutionsimpetus vollständig neutralisiert. Der Alltag bleibt so "buio e trito" wie zuvor, nur eine perfekt organisierte Zerstreungsindustrie trete hinzu. So potenziert sei die von ihr produzierte Illusion, daß die sozialen Probleme, deren "Lösung" Marinetti hier anbietet, einfach verschwinden. Sie werden im ganzen Buch nicht mehr erwähnt. Das erlaubt es, in ausreichend präzisiertem Sinn Benjamins Formel von der "Ästhetisierung des politischen Lebens" aufzunehmen.¹²¹ Auf der Ebene der ästhetischen Programme bildet das "Erheitern und Befrieden", auf das Marinetti sich nun beschränkt, sozusagen die Ermäßigungsformel gegenüber der Kunst als Autodestruktivität, ist jedoch aus ihr hervorgegangen. Nur so kann diese Apotheose der Kulturindustrie nach wie vor als "Revolution" gelten, und in der Tat hat sie als illusorische Überlagerung die ursprüngliche Destruktivität in sich bewahrt. Ein darwinistischer Fortschrittsbegriff ist hier das Neutralisierungsprodukt von Marinettis Revolutionsintention; wir hatten vorhin schon auf das Verfehlen eines eigentlichen Revolutionsbegriffes als "Das-Oberste-Zuunterst-Kehren" hingewiesen. Dieser Fortschritt ist so - es ist schwierig, das richtige Adjektiv hier einzusetzen - brutal gefaßt, daß er selbst als Revolution erscheinen kann. Das gelingt dadurch, daß die maximale Todesnähe als Ausbruchsaugenblick hier in institutionalisierter Form in den Alltag des "vita commune troppo pesante, austera, monotona, materialista, male aerata"¹²² als dessen "Aufheiterung" zurückführt. Es ist an diesem Punkt unmöglich, zu unterscheiden, was in wem untergeht - die Monotonie des Alltags

in den durch Todesnähe definierten erfüllten Augenblicken, oder umgekehrt diese Ausbrüche in dessen "Erheiterung". Es handelt sich um dasselbe Verhältnis wie in der oben zitierten Formel von der "antitraditionellen Tradition".¹²³ Marinettis Arrangement mit dem Faschismus erwächst also keinesfalls aus einer Kompromittierung einer ursprünglich "linken" Position¹²⁴, oder taktischem Kalkül, sondern die Radikalisierung seiner Forderungen selbst führt zu ihrer völligen Entleerung. "Marinetti nel momento stesso in cui critica il carabiniere e il prete, la coercizione statale ed esalta la libertà del cittadino", schreibt in diesem Zusammenhang Alberto Monticone, "svuota questi contenuti vagamente libertari attraverso un gesto, ... e quel che è peggio, nel vuoto così creato, inserisce altro contenuto", nämlich sein Bündnis mit dem faschistischen Regime.¹²⁵ In dieser Perspektive verlieren die Begriffe von "progressiv", "revolutionär" oder "reaktionär", mit der die kunsthistorische Literatur dem Futurismus beizukommen sucht, die dann vor dem Problem steht, eine Passage von ersterem zu letzterem konstruieren zu müssen, ihren Sinn. Demgegenüber hält der Historiker des Faschismus, Enzo Santarelli, fest: "In Italia, l'avanguardia delle avanguardie... si era trasformata ... in 'retromarcia': ma non, come si è ritenuto, al momento del suo incontro col fascismo o dell'intervento o dell'impresa libica ... ma per la contraddittorietà originaria del suo programma e delle sue basi sociali."¹²⁷ Von der Position des geschichtsblinden Augenblicks und der Annullierung des Ich in ihm, kann gegenüber geschichtlicher Realität nicht mehr argumentiert werden. Dennoch tritt diese Überspringung als "Lebensprogramm" auf, und will nicht als Kunst mißverstanden werden. Damit führt der zeitlose Augenblick gerade als "jenseitiger" (Marinetti) in die Realität zurück, er sei immer schon präsent, oder könne es zumindest sein. Wenn er es nicht ist, so sei das einerseits der "Feigheit" und "Faulheit" der

Individuen zuzuschreiben, andererseits sei diejenige Diktatur zu errichten, die sie im Namen des futuristischen Todeskultes zur entleerten und neutralisierten Dynamik zwingt. Nur in der vollständig dem Spektakel unterworfenen Gesellschaft, das ist der futuristische Einstand von kulturindustrieller Utopie und politischer Diktatur, könne der Stillstand in der Zeit illusionär ausgelöscht werden. Als adäquates Mittel hatte sich dafür der Krieg empfohlen.

So ist der futuristische Aufstand im doppelten Sinn des Wortes umsonst. Zunächst, weil er gegen die soziale Realität nichts aufzubieten vermag, am allerwenigsten ihr Verständnis, zum anderen, sofern er versichert, das Individuum habe in jedem Augenblick seines Lebens diese Revolution immer schon hinter sich, ohne daß sein Leben als Kontinuum davon betroffen wäre. Die Unterwerfung unter die Artecrazia und das von ihr organisierte ununterbrochene Massenspektakel zerstückelt jede Erfahrung in atomisierte Wahrnehmung und behauptet zugleich, ihre Monotonie, die in der abstrakten Varietät besteht, sei nicht die des Alltags, sondern immer schon die des potenzierten Augenblicks.¹²⁸

Die Entleerung des futuristischen Ausbruchsgestus durch dessen Exaltation verbietet nicht nur die Wahrnehmung und Veränderung der Realität und macht sie gleichzeitig überflüssig, sondern löst auch innerhalb der futuristischen Texte selbst ästhetische Kriterien auf. In Anlehnung an Marinettis oben zitierte Sätze können so kitschige und überladene Formulierungen zustande kommen wie "la mia poesia è la febbre dell'uomo che sente nel desiderio enorme della violenza e della conquista una sensibilità colorato di emozioni nuove".¹²⁹ Von derart geschwellenen Benalitäten sind die futuristischen Texte voll und das macht sie heute im Grunde unlesbar.¹³⁰

Es ist hier nicht der Ort, auf die literarische Technik der Analogiebildungen im Futurismus näher einzugehen, die darauf hinausläuft, nicht wie die Romantik verborgene Korrespondenzen innerhalb der Realität selbst wahrnehmbar zu machen - nach der schönen Formel Jean Pauls, wonach die Analogie der geheime Priester sei, der jedes Paar verkuppelt -, sondern die gerade in der Abstoßung von jeder Bildlichkeit, im Unwahrscheinlichen und Herbeigezerzten das Echtheitssiegel der in ihr über die Realität hinausschießenden Emotion erblickt. "Avantgardistisch" ist die futuristische Literatur nach der Definition Roman Jakobsons, sofern sie den Unterschied des Bedeutenden vom Bedeuteten nicht mehr kennt, allerdings ist diese "Autonomie des Signifikativen" (Jakobson) bei ihm auch nicht mehr auf das hin lesbar, wovon sie sich abstößt.¹³¹

Ich möchte mich hier darauf beschränken, die Vergeblichkeit des futuristischen Protests und damit das oben Gesagte an einem Beispiel kurz zu illustrieren.¹³² Enrico Cavacchiolis Poem - auffallend die futuristische Vorliebe für die langen Formen - "Rivoluzione" ist im Grunde unentzifferbar, zumal in politischen Termini. Die erzählte Geschichte ist, wie ein proletarischer Aufstand von einer Maschine, die von einem Übermenschen bedient wird, sei es vollendet, sei es niedergeschlagen wird, das läßt sich hier nicht mehr entscheiden. Die proletarische Masse wird zunächst nicht als Versammlung von Einzelindividuen vorgeführt, sondern als ein einziges Ungeheuer, als ein einziges Wesen, wie es etwa auch aus der gleichzeitigen expressionistischen Literatur bekannt ist:

Oceano di popolo,
Marea disordinata del terrore,
Maelstrom d'ogni libidine,
Singhiozzo maciullato dal pianto,

Urlo, grande urlo di una sola bocca,
Pugno di un solo braccio gigantesco,
Testarda forza d'ariete e di catapulta,
Proiettile del disprezzo.
In piazza!¹³³

Magnet und Einheitspunkt dieser Masse, in der im übrigen Sexualität und Brutalität vereint erscheinen, ohne daß eine Spannung zwischen ihnen bestünde, wird eine rote Fahne, die ohnehin zu den festen Versatzstücken des Futurismus zählt - auch Marinetti selbst beschwört beständig "le bandiere dell'aurora"¹³⁴ herauf, aber sie bleiben "blutige Farbtupfer" (Marinetti) im Gemälde, ohne daß das, was von ihnen gemeint war, noch auftauchte. Cavacchioli:

E una bandiera rossa, inzuppata di sangue,
sventola l'eretico richiamo della raccolta.¹³⁵

Der so beschriebene Aufstand gewinnt sofort apokalyptische Züge:

Crepita una fiamma nel turchino dei cieli!
Dall'infinito, in un imbuto di stelle,
si rovescia l'inferno sulla terra.¹³⁶

Dieser Schrecken wird ausgelöst, indem die proletarische Masse die Zerstörungsabsichten des Futurismus übernimmt, auch das spricht für ihren Charakter als Versatzstück. Angriffsobjekte sind zunächst die Kirchen, die Museen, die Universitäten und erst dann taucht eine, nun aber darwinistisch gefaßte "soziale Gerechtigkeit" auf:

Si spalancano i polmoni,
e s'armano le gole di nuovi gridi.
"Uccidiamo gli uomini inutili!"
Ansia di sangue sovrasta.

Si fiuta nel vento aroma di carogna.
Ogni mano ha un artiglio
per rapinare la propria giustizia.
Col cuore fra i denti, tenuto come un coltello,
gli uomini cercano la vendetta sociale.¹³⁷

Kann Cavacchioli schon in dieser Strophe der unfreiwilligen Komik nicht entgehen - etwa bei den scheinbar dramatischen Pausen, "ansia di sangue sovrasta" -, die schon im Gestus dieses Textes steckt, so gilt das vollends für Passagen wie die folgende:

Chi chiuderà l'incanagliato rubinetto
che continua a gocciare lo stillicidio della rivoluzione?¹³⁸

Unmittelbar auf diese Frage, deren Besorgtheit ebenso unglaublich klingt wie die revolutionäre Exstase zuvor, folgt die "Lösung", ein deus ex machina im wörtlichen Sinne:

Ma ad un tratto, un solo Uomo, vigile e dominatore
curvo sulla tastiera onnipotente
alimentata di mille dinamo,
muove cento leve che scintillano a' contatti.
Sfrigge, in una luce lunare,
l'impeto delle grandi lampade ad arco
sfolgorate improvvisamente sul terrore.
Sibilano le sirene senza fiato, dei motori
che s'incamminano alla corsa,
ansimando, con un battito stanco di volanti,
nei capannoni: abbandonati
dalle maestranze rosse.¹³⁹

Dieser "Uomo", eine Mischung aus Titan und Ingenieur, tritt ohne Vorbereitung in das Geschehen hinein. Umgekehrt gelesen jedoch, erscheint das Chaos des Anfangs als Prämisse und Bedingung seines Auftretens. Er kam

soweit nicht in der Geschichte vor, er war nicht Partei und, was das Wesentliche hier ist, verliert diese Unparteilichkeit auch nicht durch seinen Eingriff. Durch seine Verfügungsmacht über die Technik ist er der Stellungnahme entrückt und seine Aktion beschränkt sich auf den berüchtigten Knopfdruck, wobei Cavacchioli in seiner Beschreibung des Schaltpults bemüht ist, einen quasi-vulkanischen Eindruck hervorzurufen. Daß hier ein Äußeres in das Aufstandsgeschehen einbrechen kann, bedeutet auch, daß es zuvor noch kein Ausbruch war, ihm wird seine Vergeblichkeit bescheinigt. Der wahre Ausbruch dagegen erscheint als Einbruch einer transzendenten Technik, die durch das Werk des Übermenschen automatisch, will hier sagen autonom wird:

Tutta la vita meccanica s'è risvegliata
automaticamente, mentre l'esercito degli uomini
si distruggeva.¹⁴⁰

Die von den Aufständischen verlassene Maschinerie übernimmt hier selbst die Herrschaftsmacht. Andererseits sei deren Aufstand nichts gewesen als Selbstzerstörung, die aus der Geschlossenheit nicht herausführen könne. Aber auch die "erweckte" Technik greift in diese Selbstzerstörung nicht ein, sie braucht diese Menschen nicht mehr, sie überlagert das eine Schauspiel der ewig vergeblichen Aufstände nur durch ein zweites:

La terra avvampa in una nube fumigante,
piena d'orrori, di rumori, di sibili.
A tratti, dai gazometri, parte
un crepitare di bombe di gas illuminante.
In un fuoco d'artificio
si sventaglia il prodigio nel cielo,
ed ecco il cielo riflette in un miracolo nuovo
l'immenso crogiuolo della terra
scatenata.¹⁴¹

Zwischen diesen beiden Schauspielen, diesen beiden "gegenläufigen Revolutionen" eröffnet sich - so die Endvision dieses Poems - eine neue Welt, ohne Ziele, ohne Grenzen und blendend hell:

Fra le due rivoluzioni capovolte,
sorge l'aurora boreale
e nel chiarore che si diffonde
un nuovo mondo allora, compare e sconfina,
senza meta, senza riva, e senza approdo.¹⁴²

In politischen Begriffen ist diese auf Dauer gestellte, geschichtslose Katastrophe nicht mehr beschreibbar. Schon gar nicht wäre die "neue Welt" dieses 1912 geschriebenen Poems mit dem faschistischen Staat identifizierbar, wenn auch ein Herrscher "vigile e dominatore" zu ihr hinzugehört. Unlokalisierbar wäre hier der Standpunkt des Autors; Rechtfertigung der Revolte und ihre Vergeblichkeit, Apotheose der Technik und der Schrecken vor ihr lösen sich in gänzlicher Indifferenz, deren Leere selbst als Utopie gesetzt wird.

Die futuristische "neue Welt" ist definiert durch eine autonom gewordene, daher auch keinen Partialinteressen mehr gehorchende Technik. Der "Uomo vigile e dominatore" erscheint eher als ihr Typus denn als ihr Herrscher, er gibt ihr nur den Anstoß, um dann selbst in ihr zu verschwinden. Darauf wird bei der Besprechung der Arte meccanica, der programmatischen Kunstform des Secondo Futurismo zurückzukommen sein. Marinetti legt sie in seinen politischen Programmen in die Hände eines technokratischen Exekutivrates, eines "Eccitatorio", wie er wenig später sagen wird, dessen Regime den fortlaufenden Bürgerkrieg nur überdeckt, nicht in ihn eingreift. Eine Vermittlung dieser beiden Bereiche, etwa durch Partizipation, kennt der Futurismus nicht, sie sei "illusorisch":

"Il parlamentarismo è quasi dappertutto una forma sciupata. Esso diede qualche buon risultato: creò l'illusoria partecipazione delle maggioranze al governo. Dico illusoria, poiché s'è constatato da mandatari che esso non sa scegliere."¹⁴³ Die Kritik wird nicht zugunsten einer adäquateren oder direkteren Partizipation vorgetragen, sondern um die Machtsphäre vollständiger von ihr zu isolieren. Erst so werden anarchistische Gesellschaft und Diktatur wirklich komplementär. Die Apotheose völliger Freiheit der individuellen Willkür begegnet der maximalen Ausbeutung: "Urrà! Urrà per quei treni che corrono, laggiù, velocissimi! Treni di merci, poiché le merci sole strisciano ancora sulla terra. L'uomo, divenuto aereo, vi posa il piede solo di tanto in tanto! La terra dà finalmente tutto il suo rendimento. Stretta nella vasta mano elettrica dell'uomo, esprime tutto il suo succo di ricchezza, bell'arancio da tanto tempo promesso alla nostra sete e finalmente conquistato! La fame e l'indigenza scomparse. La amara questione sociale annientata. La questione finanziaria, ridotta alla semplice contabilità della produzione. Libertà a tutti di far dell'oro e di coniare monete lampanti."¹⁴⁴ Es ist die Utopie einer Warenwelt, die Marinetti hier ausbreitet, und die "Freiheit" sei nur noch die, individuelles Geld zu prägen. Die "Spiritualisierung", die mit dem pneumatischen Wort "aereo" meint und die später in Programmen der Aereopoesia, -pittura und -musica ausgeführt wird, ist die durchgängige Transsubstantiation der Gebrauchswerte in Waren. Die Flüchtigkeit der Realisierung des Warenwerts, die zeitlose - im Sinne von 'ohne Zeit' - Form des Tauschwerts kündigt zugleich eine absolut statische Welt an; was sich da bewegt, sei, so Marinetti, "laggiù". Das Wertsobjekt, das daher auch mit dem Recht, alchimistisch Geld zu machen, ausgestattet ist, wird vom Warenumschlag selbst nicht mehr berührt. Hier wird auf direktem Wege in Technologie und Vermarktung das gesucht, was auf indirektem eine richtige Einrichtung der Gesellschaft bis dahin versprochen hatte. Das war der Sinn von Marinettis Behauptung,

die moderne Technik sei Widerlegung des Kommunismus. In seiner Schrift "Governo tecnico senza parlamento, senza senato e con un Eccitatorio", ursprünglich erschienen in der präfaschistischen Zeitschrift "L'Ardito" (anno I, Nr. 10, 11 und 13) zitiert Marinetti eine Stellungnahme des Futuristen Volt, der vorschlägt, das Parlament, das Marinetti immerhin noch probeweise zulassen wollte, unbedingt sofort abzuschaffen: "Aboliamo pure il parlamento - si domandano molti - ma cosa mettiamo al suo posto? La risposta è pronta. Sostituiremo il parlamento con le rappresentanze dei sindacati agricoli, industriali ed operai. La rappresentanza sindacale sarà la base dello 'Stato tecnico' futurista. Al 'collegio' elettorale, circoscrizione fittizia ed arbitraria, entità che sembra creata apposta per l'esercizio del broglio, sostituiremo il sindacato, espressione organica delle forze economiche che danno effettivamente forma alla società."¹⁴⁵ In diesem technokratischen Korporativismus auf syndikalistischer Grundlage, so im folgenden auch Marinetti, finde der futuristische Staat seine adäquate Form. Er sei die Institutionalisierung des gesellschaftlichen Interessenkonflikts ohne Vermittlungsinstanz.

Aber Marinetti entgeht nicht, daß die Technokratie für sich ein konservatives Moment darstellt, unweigerlich verfiere sie der Routine. Das ist der Punkt, an dem doch ein nicht unmittelbar "technischer" Faktor in den futuristischen Staatsentwurf hineingerät, an dem die Artecrazia mit der Technokratie ihr Bündnis eingeht. Ihr Resultat ist das "Eccitatorio": "Il Consiglio tecnico dovrà essere invece un Consiglio di pochi uomini giovanissimi, e secondo me dovrà essere e chiamarsi Eccitatorio. I legislatori hanno sempre sognato di frenare il potere del Governo. Essi ignoravano dunque che potere significa frenare. Essi ignoravano che un Governo è sempre più o meno un carabiniere. Nulla di più assurdo che il porre un carabiniere a

sorvegliarne un altro. Mettiamogli al fianco, piuttosto, un sovversivo, un rivoltoso, un eccitante. Ed ecco nata la concezione dell'Eccitatorio, organo animatore, semplificatore e acceleratore, che in una razza come la nostra, piena di precoci geniali, sarà la miglior difesa della gioventù e la migliore garanzia di progresso e di alta spiritualità."¹⁴⁶ Es ist die einfache Umkehrung der herkömmlichen Gewaltenteilung, das Eccitatorio gewissermaßen umgedrehtes Ephorat. Keine wie immer geartete Kontrolle der Realität ist verlangt, sondern eine von außen hinzutretende "Genialität", für die Marinetti ein geringes Alter als Gewähr erscheint. Die "Beschleunigung", von der hier geredet wird, kann damit weder ihr Woher, noch ihr Wohin mehr angeben. Damit sei, so Marinetti, das revolutionäre Prinzip in den autoritären Staat integriert; in den absoluten Vollmachten des Eccitatorio bestünde dessen revolutionärer Charakter, und umgekehrt sei die wahre Revolution nun an der Spitze des Staates institutionalisiert.¹⁴⁷

Marinettis soweit dargestellter Entwurf einer "democrazia italiana" wurde "improvvisato" auf dem "Congresso fascista di Firenze nei primi di ottobre 1919".¹⁴⁸ Das entscheidende Feld der Zusammenarbeit von Futurismus und Faschismus waren die Arditi, die vom Futuristen Mario Carli zu einer nationalen Organisation zusammengefaßt wurden, mit "Roma futurista" als Publikationsorgan. Mario Carli selbst berichtet in einer von Mussolini ununterscheidbaren Rhetorik die Geschichte seiner Organisation: "Le prime battaglie d'affermazione dalmatica e di reazione anti-sovversiva, furono guidate appunto tra la fine d'ottobre 1918 e la fine di marzo 1919, da questi manipoli di avanguardie reduci dalla guerra, e portavano in sé tutto il profumo delle divine idealità della guerra, lo spirito dell'orgogliosa Italia nuova e la coscienza di aver diritto, ora che l'austriaco era disfatto, a condurre il volante della vita nazionale.

Erano sorti in quel tempo i Fasci politici futuristi, con un programma di rinnovamento, di giustizia sociale e di valorizzazione dell'italianità, i cui punti fondamentali e realizzabili furono poi accettati e traspotati di peso nei postulati fascisti. Una ventina di Fasci futuristi esistevano già nel febbraio 1919, ed erano capitanati da uomini come Marinetti, stupendo animatore e vivificatore di energie giovanili, da Settimelli, da Piero Bolzon, da Enrico Rocca, da Bottai ... e da me. Contemporaneamente io avevo fondato quell'Associazione fra gli Arditi d'Italia."¹⁴⁹ Die Stoßrichtung dieser futuristischen Arditi ist hier deutlich: einerseits die Beanspruchung Dalmatiens nach außen, und insofern eine Opposition gegen die Regierung Nittis, deren Forderungen an der Intention der Entente zur Etablierung eines jugoslawischen Staates in den Versailler Verhandlungen gescheitert waren - ein Propagandapunkt, der den Futuristen wenig später durch D'Annunzios Aktion in Fiume aus der Hand genommen werden wird -, und nach innen die "reazione anti-sovversiva", d.h. die Niederschlagung des linken "scioperismo" (Marinetti). Als Lebensform verspricht Mario Carlis Demagogik den "fiamme nere" einfach die Fortsetzung des Krieges! "Arditi! Fiamme nere! Fiamme Rosse! Fiamme Verdi! Avvicinandosi l'ora del ritorno alle vostre case, voi pensate certamente al domani. Questo domani non può essere, per voi, che una continuazione della gloria conquistata sui campi insanguinati, e un riconoscimento da parte della Nazione del vostro valore umano."¹⁵⁰ In dieser Fortsetzung des Krieges im Bürgerkrieg besteht ihre "Mission": "Ormai noi abbiamo una missione. L'Italia ha creato gli Arditi perché la salvino da tutti i suoi nemici. Bisogna sperare tutto e chiedere tutto agli Arditi. Il nostro pugnale è fatto per uccidere i mostri esterni ed interni, che insidiano la nostra Patria. Bisogna esser fieri di questo divino

compito. Del resto, che cosa vi è di più italiano, di più vivo, di più futurista che il Corpo degli Arditi?"¹⁵¹

Carli, der seine Beiträge auch nach dem Krieg noch grundsätzlich mit "Tenente nel 18. Reparto d'Assalto" zeichnete, notiert selbst die Vorläuferschaft seiner Organisation gegenüber Mussolinis Fasci di Combattimento: Sie hätten die futuristischen Programmpunkte übernommen, aber keineswegs alle, sondern nur die "fondamentali" und vor allem die "realizzabili". Die Meinungsverschiedenheiten über die Realisierbarkeit sollte 1920 zum Austritt der "Fascisti di sinistra", d.h. der Futuristen, aus Mussolinis Organisation führen; darauf wird zurückzukommen sein.

Mario Carli vermittelte auch den Eintritt seiner Associazione fra gli Arditi d'Italia in Mussolinis Fasci di Combattimento; auf den Gründungsauftrag in Mussolinis "Popolo d'Italia" vom 23. März 1919 antwortet Carli umgehend: "Caro Mussolini, Eccoti il mio presente! ai tuoi Fasci di Combattimento, che, indetti da te, non potranno essere che Fasci di Vittoria. Ti mando la fervida adesione mia e della Sezione romana dell' Associazione degli Arditi, sperando di poterla portare personalmente il giorno 23. Arditamente, con tutte le nostre armi più affilate e più generose, addosso alle nuovissime congiure clericali camuffate di patria! addosso alle vecchie congiure pussiste e giolittiane camuffate di umanità! Fiuto odore imminente di polvere. L'anima esplosiva che rugge in noi, nostalgici guerrieri, è scossa da una grande speranza di lotta. Ti abbraccio in nome di tutti i miei compagni d'arme."¹⁵² So ist selbst der Futurismus nostalgisch geworden - des Krieges nämlich - und erwartet von Mussolini dessen Wiedererweckung. Zu Recht konnte Marinetti auf dem bereits erwähnten Kongress der Fasci di Combattimento im Oktober 1919 in Florenz behaupten: "A Mario Carli, poeta delle 'Notti filtrate',

si deve la fondazione del Fascio di Combattimento romano, e, insieme con Settimelli, del Partito politico futurista. (...) Egli capeggiò tutte le dimostrazioni violente per la difesa della vittoria, contro il bolscevismo rosso e nero, rinunciatario e nittiano. V'invito a gridare ancora: Viva il futurista Mario Carli."¹⁵³ Das Protokoll vermerkt, wie diesem Aufruf Folge geleistet wurde. Zugleich hatten auch die Führer der Mailänder Lokalorganisation der Arditi, nämlich Ferruccio Vecchi und Marinetti selbst ihren Beitritt zu Mussolini erklärt. Marinetti legt in "Fascismo e Futurismo" eine umfangreiche Liste derjenigen Verbände vor, die sich Mussolini anschlossen und legt damit zugleich, wie es das Ziel dieses Buches ist, über die Adhäsion des Futurismus an den Faschismus Zeugnis ab: Rom, Mailand, Florent, Perugia, Turin, Bologna, Messina, Fiume, Palermo, Genua, Ferrara, Neapel, Piacenza, Stradella. Die Liste der Personen wäre zu umfangreich, sie vollständig zu zitieren, ich beschränke mich auf die namhaftesten futuristischen Künstler: Carli, Bolzon, Volt, Balla, Bottai, D'Alba, Chiti, Marinetti, Buzzi, Bontempelli, Settimelli, Rosai, Azari, Dottori, Depero, Steiner, Masnata.¹⁵⁴ Es handelt sich um ein einigermaßen vollständiges Verzeichnis der futuristischen Gruppe, sofern sie den Krieg überlebt und sich vom Futurismus nicht abgewandt hatte.

Der organisatorische Zusammenschluß der Fasci Mussolinis und der Marinettis und Carlis im März 1919 konnte, abgesehen von Mussolinis gescheiterter und daher rasch fallengelassener Initiative der Gründung einer "Costituente del Interventismo" im Dezember 1918, die der Futurismus vergeblich unterstützt hatte¹⁵⁵, auf die lange Vorgeschichte eines gemeinsamen Aktionismus zurückblicken. Die erste dieser Aktionen ist die Besetzung der Mailänder Skala am 11. 1. 1919, um gegen eine Kundgebung Bissolatis und dessen "Verzichtspolitik" zu protestieren. Es handelte

sich, so schätzen Salvatorelli und Mira¹⁵⁶ diese Aktion ein, um die erste "Strafexpedition" des wachsenden Faschismus. Salvemini nennt die an ihr Beteiligten lapidär "teppisti".¹⁵⁷ Die folgende Aktion war die Verwüstung der Redaktion des "Avanti" in Mailand am 15. 4. 1919. In seiner Selbstrechtfertigung gegenüber dem faschistischen Regime von 1924 stellt Marinetti dieses Ereignis als den ersten Sieg des Faschismus über den Bolschewismus dar.¹⁵⁸ In dem Bericht in seiner Autobiographie behauptet Marinetti, es habe gegolten, eine sozialistische Insurrektion niederzuschlagen¹⁵⁹, nach anderen Berichten jedoch handelte es sich um einen simplen Überfall auf das kaum bewachte Gebäude, wobei sofort in professioneller Weise Abonnentenkarteien und Arbeitsmaterialien zerstört wurden.¹⁶⁰ Das Eingangsschild des "Avanti" wurde Mussolini als Trophäe in die Redaktion des "Popolo d'Italia" getragen. In diesen Aktionen operierte der Futurismus und die von ihm geleiteten Arditi als der aktivistische Kern des Faschismus; es war nicht Mussolini, der sie organisierte und durchführte, schreibt De Felice, "ma piuttosto furono i futuristi, meno cauti e più spregiudicati."¹⁶¹ Es war also gerade die futuristische Kompromißlosigkeit, die sie sowohl von Mussolinis "Possibilismus" unterschied und sie zugleich für die faschistischen Aktionen verwendbar machte. De Felice beschreibt den futuristischen Einfluß auf den Faschismus vor allem als "Beschleunigung"¹⁶² seiner aktivistischen Selbstdarstellung. Sie schnitten ihm ein Hinhalten und einen Rückzug ab, mit dem er bei den Arditi selbst als "passatistisch" erschienen wäre.

Es ist unverständlich, wie ein so hervorragender Kenner der futuristischen Literatur wie Luciano De Maria, dem auch die zuverlässigsten Neuausgaben der Schriften

Marinettis zu verdanken sind, und der unter den Interpreten des Futurismus einer der wenigen ist, die dessen faschistisches Engagement nicht einfach als kunsthistorisch irrelevant beiseiteschieben, meinen kann, diese Beteiligung an der Zerstörung des "Avanti" sei Marinettis einzige aktive Partizipation am Faschismus gewesen. Zudem behauptet er, Marinetti habe nur an der Anfangsphase dieser Aktion teilgenommen, nicht aber an der Zerstörung selbst und verweist dazu auf einen Brief Marinettis von 1920: "Io non partecipai in alcun modo all'incendio degli uffici del giornale."¹⁶³ In Marinettis Autobiographie dagegen heißt es: "Dalla redazione del giornale socialista ora vampfante defenestriamo scrittoio tavole poltrone seggiole che ad arco piombano nella silenziosa acqua verdona del Naviglio."¹⁶⁴ Nun könnte diese Passage aus der posthum, nämlich von De Maria selbst veröffentlichten Autobiographie Marinettis Selbstverherrlichung geschuldet sein, jedoch auch im ersten Kapitel seiner "Scatole d'amore" von 1927 nimmt Marinetti in Anspruch, an diesem Anschlag nicht nur teilgenommen, sondern ihn geleitet zu haben¹⁶⁵, und Augenzeugen mit widersprechenden Angaben hätten sich zu dieser Zeit sicher noch bemerkbar gemacht.¹⁶⁶ Vollends falsch wird De Marias Interpretation, wenn er schreibt: "Col '20, e precisamente con 'Al di là del Comunismo' scompare quasi interamente in Marinetti l'ideologo, ma sopravvive il letterato, che fino all'ultimo produrrà libri su libri, ormai poco letti e poco recensiti."¹⁶⁷ Das setzte einen Begriff ideologischer Kohärenz voraus, den Marinetti stets und explizit abgelehnt hatte. In "Scatole d'amore" beschreibt Marinetti sein eigenes Leben als die vollendete Einheit von Kunst und Politik, demgegenüber die Kunstwerke nur Abfallprodukte seien, und um wieviel mehr die theoretischen Schriften. Ebenso sieht Emilio Settimelli, in seiner Schrift über Marinetti, 1921 in Marinettis eigenem Poesia-Verlag erschienen, dessen Kohärenz allein im "Leben", während Croces theoretische Kohärenz zu praktischer Inkonse-

quenz geführt habe.¹⁶⁸ Wie Settimelli daher bemerkt, könne eine Auseinandersetzung mit dem Futurismus nicht dessen Widerspruchslosigkeit voraussetzen, sondern habe ihn sozusagen "in Aktion" darzustellen, wobei der gedankliche Nachvollzug den praktischen notwendig beinhalte: "Ho spaccato gli schemi logici. Ho considerato quest'opera dentro la vita. (...) Gli spulciatori che lo colgono in contraddizione, e se ne gloriano, sono dei tardivi, delle talpe cieche chiusi nei loro corridoi di fango indurito. Dopo tante processioni, dopo tante file indiane di ragionamenti più o men bene concatenati, ecco balzar fuori finalmente da questo cervello italiano una THEORIA VIVA."¹⁶⁹ Um die Bestimmung einer exakten ideologischen Position war es Marinetti auch vor 1920 nicht zu tun, zweitens aber ist De Marias Urteil, Marinetti verschwinde als politischer Schriftsteller, einfach unrichtig. Zu verweisen wäre auf das Buch "Fascismo e Futurismo" von 1924, mit Widmung an Mussolini, auf "Marinetti e il futurismo" von 1929, ebenfalls mit Widmung an den "genio futurista" Mussolini, auf seine umfangreiche Arbeit als Propagandaschriftsteller im zweiten Weltkrieg- und noch Marinettis letztes Buch, veröffentlicht von seiner Witwe unmittelbar nach seinem Tode, trug den Titel der italienischen Torpedoboote: "Quarto d'ora di poesia della X Mas". Zu fragen wäre schließlich gegen De Maria, in welchem seiner Bücher Marinetti eigentlich nicht als "Ideologe" spricht. Richtig ist an De Marias Stellungnahme soviel, daß die Wege der artistischen und der politischen Produktion sich innerhalb des Werkes Marinettis zunehmend trennten. Weder in "Futurismo e Fascismo" noch in "Marinetti e il futurismo" ist vom Kunstprogramm des Futurismus noch die Rede, sie sind reine Rechtfertigungsschriften gegenüber dem Regime, zählen die Episoden der gemeinsamen Vergangenheit auf, und was sie noch an Forderungen stellen, beschränkt sich auf die "diritti artistici", wie z.B. die Schließung der Kunstakademien, Zugang zu den großen Ausstellungen, eine Künstlerbank zur finanziellen Unterstützung usw.¹⁷⁰, Forderungen, die

letztlich auf die der offiziellen Anerkennung des Futurismus als Staatskunst hinauslaufen; nun bereits in Konkurrenz zu anderen Künstlergruppierungen, die sich nicht auf eine ähnliche Vergangenheit berufen können.

Das politische Programm von Mussolinis Faschismus, das unmittelbar nach dem Gründungskongreß entwickelt wurde, veröffentlicht in Mussolinis "Il Popolo d'Italia" vom 6. Juni 1919,¹⁷¹ gibt über seine verschiedenen Quellen deutliche Auskunft. De Felice individualisiert sie im Syndikalismus von Alceste De Ambris und eben in Marinettis Manifest der Futuristischen Partei von 1918. Marinetti zeichnet vor allem für die Forderung nach Abschaffung des Senats und Einrichtung eines "Consiglio tecnico" - bei Mussolini eine Art Zwitter von Parlament und Sowjet¹⁷² - verantwortlich; andere Forderungen wie Achtstundentag, Enteignung des Kircheneigentums, Frauenwahlrecht, kommen zwar auch im futuristischen Programm vor, sind aber nicht für es spezifisch.¹⁷³

Bei den Wahlen am 20. 11. 1919 kandidierten Marinetti, Mussolini und Toscanini gemeinsam für Mailand. Sie endeten mit einer hoffnungslosen Niederlage des Faschismus, er erhielt 4795 Stimmen gegenüber 170 000 für die Sozialisten und 74 000 für den Partito Popolare.¹⁷⁴ Als nach dem Wahlsieg der Sozialisten eine Bombe gegen eine Demonstration zur Begehung ihres Wahlsieges explodierte, wurden Marinetti und Mussolini, die damit, zumindest unmittelbar sicher nichts zu tun hatten, verhaftet¹⁷⁵, und verbrachten drei Wochen gemeinsamen Arrests, was Marinetti in seinem Buch von 1924 nicht vergißt, zu erwähnen.¹⁷⁶ Es war nicht der erste gemeinsame Gefängnisaufenthalt; bereits während der Interventionskampagne waren Marinetti, Settimelli und Mussolini am 12. April 1915 verhaftet worden.¹⁷⁷

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Aktionen in Mailand, dem futuristischen Hauptquartier, scheint der Versuch, sich D'Annunzios Unternehmen in Fiume anzuschlies-

sen, Episode geblieben zu sein.¹⁷⁸ Doch Marinetti versäumt es nicht, auch bei dieser Gelegenheit die futuristische Beteiligung aufzuzählen, z. B. sei Mario Carli unter den ersten "Legionären" gewesen, der sich damit zugleich einem Haftbefehl der Polizei entzogen habe.¹⁷⁹ Auch Marinetti selbst ist nach seinen eigenen Angaben drei Wochen gemeinsam mit Ferruccio Vecchi in Fiume gewesen¹⁸⁰, ohne jedoch im Wettbewerb mit D'Annunzio eine entscheidende Rolle spielen zu können.¹⁸¹ Als nach Marinettis Abreise aus Fiume Gerüchte über Meinungsverschiedenheiten mit D'Annunzio auftauchten, ließ er im "Giornale d'Italia" vom 19. 10. 1919 den folgenden Brief veröffentlichen: "Ho passato a Fiume una ventina di giorni meravigliosi in un'atmosfera di alto patriottismo generoso ed eroico. (...) Con Gabriele d'Annunzio, io ebbi circa una diecina di colloqui importanti. Dopo l'ultimo, d'Annunzio mi abbracciò affettuosamente."¹⁸² In seinen oben erwähnten Rechtfertigungsschriften gegenüber dem Faschismus hält es Marinetti sogar für nötig, mehrfach ein Glückwunschtelegramm D'Annunzios zu einer seiner Skandalaktionen zu zitieren, während der er dem italienischen Parlament zugerufen hatte: "Vergognatevi! Fate schifo!", und mehr nicht, denn dann wurde er festgenommen.¹⁸³

Die Konvergenz von Futurismus und Faschismus setzt also an mit Mussolinis Versuch einer "Costituente interventista" im Dezember 1918 und umspannt dann das ganze Jahr 1919 mit den folgenden Hauptetappen: die Besetzung der Mailänder Scala im Januar, der Gründungskongreß der Fasci di Combattimento im März, der Angriff auf den "Avanti" im April, der zweite faschistische Kongreß in Florenz im Oktober und die Wahlen im November. Im Frühjahr 1920 verläßt Marinetti und die futuristische Gruppe auf dessen dritten Kongreß in Mailand den Faschismus: "Il 29 maggio 1920, Marinetti e alcuni capi futuristi escono dai Fasci

di combattimento, non avendo potuto imporre alla maggioranza fascista la loro tendenza antimonarchica e anticlericale", ¹⁸⁴ lautet dazu seine eigene lapidare Notiz, zugleich die einzige Stelle in dem ansonsten so redundanten Werk Marinettis, an der dieser Umstand Erwähnung findet. Nach der Wahlniederlage von 1919 war Mussolini vollends auf seine "possibilistische" Linie eingeschwenkt. Was Mario Carli als die unterschiedliche Einschätzung in der "Realisierbarkeit" von Forderungen beschrieben hatte, mußte hier zum Konflikt führen. Insbesondere mußte, sofern der Ministerpräsident Italiens noch immer vom König zu ernennen war, der futuristische Antimonarchismus als Hindernis auf dem Weg zur Macht erscheinen. Zwar hatte auch Mussolini aus seinen republikanischen Präferenzen keinen Hehl gemacht, hütete sich jedoch, völlig mit dem Königshaus zu brechen, was eine Machtergreifung nur auf revolutionärem Wege möglich gemacht hätte, zumal er auf starke Sympathien bei der Krone selbst rechnen konnte, vor allem beim Duca d'Aosta. ¹⁸⁵ Bezeichnend für Mussolinis Umschwenken in dieser Hinsicht ist die Konfrontation der folgenden beiden Passagen, ohne daß nach einer Begründung außerhalb des Opportunismus gesucht werden könnte, der im Begriff des "Possibilismus" seine euphemistische Umschreibung gefunden hatte. Im März 1919, auf dem faschistischen Gründungskongreß hatte Mussolini erklärt: "Vogliamo un'Assemblea nazionale che dica Monarchia o Repubblica. Noi diciamo fin da questo momento: Repubblica" ("Il Popolo d'Italia, 24. März 1919). In dem 1920 erschienen Heftchen "Orientamenti teorici - Postulati pratici" zeigt sich Mussolini jedoch von solcher Entschiedenheit bereits weit entfernt; die Fasci, heißt es, "non hanno pregiudizi pro o contro le attuali istituzioni" (S. 8f). Zugleich bezeichnet das Jahr 1920 das Umschwenken des Faschismus von einer städtischen auf eine ländliche Basis, und zwar im Bündnis mit den mittleren Landeigentümern und Pächtern gegen die gewerkschaftlich organisierten Landarbeiter, die "braccianti". ¹⁸⁶

Es war darin um eine Reaktion auf die Landbesetzungen von 1919/20 gegangen, die die erwarteten und z. B. auch von den Futuristen propagierte Bodenreform vorwegnehmen sollten. Hier findet sich der Futurismus im Bündnis mit den Agrariern auf der dem Futurismus exakt entgegengesetzten Seite. Die ökonomische Situation Italiens der Nachkriegszeit war dergestalt, daß zwar die Löhne der gewerkschaftlich organisierten Arbeiter mit der Inflation einigermaßen Schritt halten konnten, nicht jedoch die Einkommen der Kleinbourgeoisie, sie wurde nun zum Rekrutierungsfeld des Faschismus.¹⁸⁷ Im Umkehrschluß schien diesem Kleinbürgertum der Lohnzuwachs der Arbeiter selbst die Ursache der ihnen die Lebensgrundlage nehmenden Inflation zu sein. Die Aktionen des Jahres 1919 hatten die antisozialistische Stoßrichtung des Faschismus hinreichend deutlich gemacht, um ihn als geeignetes Instrument gegen die - Marinetti kennt auch hier keine Zurückhaltung in den Formulierungen¹⁸⁸ - "scio-peromania tremdenda" und gegen "salari eccessivi"¹⁸⁹ - zu empfehlen. Es wäre jedoch verfehlt, im Faschismus den unmittelbaren Gegenschlag gegen immanente Revolutionsgefahr zu erblicken. Demgegenüber hält Federico Chabod für den italienischen Fall, der deutsche verhält sich analog, fest: "Il pericolo di una rivoluzione aumenta nel periodo 1919 - 1920; il 1919 è l'anno dell'assalto ai negozi; nel 1920 si ha l'occupazione delle fabbriche, che costituisce il punto culminante della crisi; subito dopo, la delusione piega le volontà e infiacchisce gli ardori. (...) Sta di fatto, comunque, che nel preciso momento in cui il pericolo rivoluzionario è scongiurato e s'intravede la possibilità di raddrizzare il bilancio dello stato, proprio allora lo sviluppo del fascismo si fa rapidissimo."¹⁹⁰ Nicht einmal soviel Eigengewicht, eine sozialistische Revolution verhindert zu haben, wird man dem Faschismus zugestehen können; die Meinung, eine revolutionäre Gefahr zähle zumindest negativ zu den Voraussetzungen des faschistischen Auf-

stiegs, ist vielmehr selbst noch Teil der faschistischen Propaganda, die das Land vor die demagogische Alternative stellte: "Entweder Rom oder Moskau". Aus den Analysen von Tasca, Chabod und De Felice ergibt sich übereinstimmend, daß der Faschismus nicht eine bedrohliche Arbeiterbewegung bekämpfte, sondern eine, die ihre Niederlage bereits hatte hinnehmen müssen, seine politische Linie ist daher nicht anders als mit einem inhaltlich vollkommen ungreifbaren Opportunismus zu beschreiben. Allein mit dieser mangelnden Radikalität des Faschismus geriet der Futurismus in Konflikt. Der futuristische "intransigentissimo" Antiklerikalismus, der nach wie vor den "svaticanamento" Italiens forderte, also entweder die Abschaffung des Papsttums überhaupt, oder dessen Ausweisung nach Avignon z. B., der nach wie vor die Enteignung der Kriegsgewinne, die Landverteilung auf seinem Programm hatte, die Abschaffung der Familie, der Polizei, der Monarchie usw., mußte auf der Suche nach einem Konsens im Kleinbürgertum als Hindernis erscheinen. Wenn demnach dieser Mailänder Kongreß des Faschismus im Mai 1920 dessen "conversione a destra" (De Maria) bezeichnete, so wäre es dennoch falsch, den Futurismus wegen seines Austritts für "links" zu halten.¹⁹¹

Von einer bedingungslosen Identifikation von Futurismus und Faschismus kann nicht gesprochen werden. Wie Marinetti 1920 seinen Austritt erklärt hatte, so geriet Emilio Settimelli wegen seines faschistischen Extremismus in Schwierigkeiten mit der Partei.¹⁹² Mario Carli begann ab 1922 gemeinsam mit Settimelli die Publikation der ultramonarchistischen Zeitschrift "Il Principe"; Guglielmo Jannelli und der sizilianische Futurismus um die Zeitschrift "La balza futurista" forderte unverblümt die Autonomie Siziliens mit dem Argument, der Faschismus habe zur Entwicklung der Insel nichts beigetragen¹⁹³; die Beispiele ließen sich fortsetzen. Während der Futurismus den Extremismus als solchen zum Programm

gemacht hatte, einen reversiblen zwar, immer aber einen Extremismus, ließ Mussolinis Possibilismus auf eine "möglichst unbestimmte ... und möglichst weit gefaßte Orientierungsnorm der Tag für Tag sich ändernden pragmatischen Politik"¹⁹⁴ hinaus. Von marxistischer Seite, auch bei oben zitierter Karin Priester, wird die Anwerbung "kleinbürgerlicher Schichten" seitens des Faschismus, "die nach dem Krieg sozusagen zwischen den Polen standen und die potentiell auch für eine progressive Politik hätten gewonnen werden können" (Priester)¹⁹⁵ meist als taktischer Schachzug einer bewußten "reaktionären" Entscheidung gewertet. Als Modell der uferlosen Literatur in diesem Sinne mag hier R. Opitz stehen: "Der Sinn für die wirklichen Machtverhältnisse der Gesellschaft läßt die faschistischen Führer zu keinem anderen - vor ihren Anhängern tunlichst verborgen gehaltenen - Machtkonzept kommen als dem, ihre Bewegung dem Monopolkapital als diejenige politische Formation anzubieten, die bereit wäre, rücksichtslos mit seinem Gegner Schluß zu machen und ihm einen politisch völlig störungsfreien, keinerlei Integrationskompromisse mehr erforderlich machenden Staat zu garantieren."¹⁹⁶ Auf diese Weise verstellt man sich mit einem einfachen dialektischen Trick die konkrete Analyse "faschistischer" Ausdrucksformen und zugleich ein Verständnis seines "Gegners", der Arbeiterbewegung, die man so als rein rationalen "Humanismus" dem ebenso rein irrationalen Faschismus gegenüberstellt.¹⁹⁷ Das politisch Gefährliche an dieser Interpretation ist, daß der Faschismus durch seine Abdrängung ins Pathologische, womöglich Exzessive, nichts von seiner Faszinationskraft verliert.¹⁹⁸ Mit dieser Interpretation wird dem Faschismus eine Kohärenz zugesprochen, eine Unterscheidung zwischen Taktik und bewußt hintenan gehaltenen Zielen, die ihren Gegenstand weder im italienischen noch im deutschen Fall trifft. Der Begriff der Taktik, mit dem auch Renzo

De Felice Mussolinis Vorgehensweise zusammenfaßt, hatte in diesem Fall nichts zu taktieren. Am treffendsten scheint noch immer das sehr überlegte Urteil von Federico Chabod, der die geraffteste Darstellung dieser Periode gibt: "Il fascismo è un fenomeno molto complesso, che non si può spiegare con una formula rigida. (...) Soprattutto, non è possibile spiegare il fascismo come semplice espressione della granda industria e della grande proprietà fondaria."¹⁹⁹ Eine reine Verschwörerstheorie verstellte den Zugang zur Frage, warum dieses "Instrument des Monopolkapitals" gerade nicht als dieses erscheinen konnte, d. h. den Zugang zur Analyse des Phänomens selbst. Sie gerät immer dann in Verlegenheit, wenn "sozialistische" Tendenzen innerhalb des Faschismus selbst konkret nachgewiesen werden können. Sogar im Sprachgebrauch der Frankfurter Schule erscheint der Faschismus bisweilen als plötzlicher Einbruch barbarischer Horden in bislang gesicherte Räume bürgerlicher Kultur, was ebenfalls hieße, daß seine eigenen Ausdrucksformen der Analyse sich entzögen.²⁰⁰ Selbst auf unmittelbar ökonomischer Ebene ist der Faschismus weit eher als Rückkehr zu einer Art unmittelbarer Sklavenwirtschaft zu betrachten, denn als - wie es die Dritte Internationale seit nun schon mehr als fünfzig Jahren wiederholt - "offene Kapitaldiktatur". Kapitalistisch ist schließlich nicht jegliches Privateigentum an Produktionsmitteln, sondern nur das, das auf Ausbeutung "freier" Lohnarbeit beruht. Als Beleg dafür, daß diese unter dem Faschismus jedoch unfrei wird, braucht nicht unbedingt auf die Lagerökonomie der SS verwiesen zu werden, auch die korporativen Verfassungen greifen in die freie Verfügbarkeit der Lohnarbeit entscheidend ein. Zu erklären wäre also, will man schon vom Boden marxistischer Faschismustheorien aus vorgehen, wie eine kapitalistische Wirtschaftsverfassung in eine nicht mehr, bzw. noch nicht kapitalistische übergehen konnte, und anzuerkennen wäre schließlich, daß wieder von marxistischen

Voraussetzungen aus gesprochen, der Faschismus in gewissem Sinne tatsächlich den Widerspruch von Arbeit und Kapital löste, so daß auch von hier aus die Verknüpfung von revolutionären Hoffnungen mit dem Aufstieg des Faschismus durch die Dritte Internationale als verhängnisvolles Fehltriteil gelten muß.²⁰¹

Damit soll nicht bestritten werden, daß der Faschismus de facto tatsächlich Kapitalinteressen förderte, wie gerade Chabod in seiner Analyse der faschistischen Fiskalpolitik sehr genau nachweisen kann, und das gilt in verstärktem Maße von den von Mussolini angezettelten spätimperialistischen Kriegen. Jedoch wäre der Terminus ad quem des Faschismus von dem a quo zunächst zu unterscheiden, und zwar durch seine Betrachtung als Massenbewegung, der es gelang, einen zunächst nicht unbedingt verfälschten Konsens hervorzurufen. Sowohl im deutschen wie im italienischen Fall ist die Finanzierung der faschistischen Bewegung vor ihrer Machtergreifung durch das Großkapital außer Zweifel - Mussolinis Zeitung "Il Popolo d'Italia" konnte sich z. B. nur mit Unterstützung von interessierter Seite über viele Jahre hinweg am Leben erhalten - das heißt jedoch nicht, daß damit auch schon eine genau bestimmte ideologische Verpflichtung verbunden wäre.

Nur unter wichtigen Einschränkungen kann von einer Koinzidenz von Futurismus und Faschismus gesprochen werden, ohne daß es andererseits einen futuristischen Antifaschismus nach seinem Austritt von 1920 gegeben hätte. Marinettis Distanzierung vom Faschismus war zumal nur sehr vorübergehend. Über seine Wiederannäherung finden sich in seinen Schriften keinerlei Daten und Begründungen, ebensowenig wie der Bruch von 1920 zu einer wirklichen Auseinandersetzung geführt hatte. "Non è possibile", schreibt Luciano De Maria, "tracciare le tappe del reinserimento di Marinetti in seno al fascismo: ... manca una

completa documentazione per ricostruirne il cammino. Communque, è certo che almeno a partire dal '23 - also praktisch unmittelbar nach Mussolinis Machtergreifung -

"dopo la rottura del '20, Marinetti incominciò a riaccostarsi ai Fasci."²⁰² Marinettis Schrift "Futurismo e Fascismo" von 1924 setzt ebenfalls schon wieder die Identität beider voraus.

Marinettis neue Solidarität mit dem faschistischen Regime, nach ihrer kurzen Unterbrechung von 1920, geht auch in dieser Periode über rein propagandistische Schriften weit hinaus. Als die Stabilität von Mussolinis Macht nach dem Mord an Matteotti im Juni 1924 und der Vereinigung der Opposition im "Aventino" in eine ernste Krise geriet, die die Durchsetzung eines neuen Wahlgesetzes, das praktisch die Abschaffung des Parlaments bedeutete, gefährdete, wurde von Marinetti der "Primo Congresso Nazionale Futurista" eigens zu dem Zweck organisiert, das Bündnis von Futurismus und Faschismus neu zu bekräftigen.²⁰³ Gerade in dem Augenblick also, als Mussolini sein Regime in die offene Diktatur überführte, trug der Futurismus dazu bei, daß die damit verbundene Krise eine des Übergangs blieb. In der Tat hat es auf diesem ersten nationalen Kongreß des Futurismus keinerlei Widerstände gegen Marinettis politische Linie gegeben und das, obwohl Mussolini sein neues Wahlgesetz bereits am 18. November 1923 vorgelegt hatte und eben dagegen die Widerstände der politischen Oppositionsparteien sich richteten. Die Ovationen, die Marinetti hier gebracht wurden, können daher nicht anders denn als Ovationen zu Mussolinis uneingeschränkter Diktatur verstanden werden; eben von dieser Krise des Jahres 1924 aus beginnt die Geschichtsschreibung des Faschismus dessen Betrachtung als "Regime"²⁰⁴. Der Mord an Matteotti schließlich bezeichnete das Ende der Hoffnungen, die faschistische Macht noch mit rein parlamentarischen Mitteln brechen zu können, der Futurismus jedoch hatte dagegen nicht nur

nichts einzuwenden, sondern brachte dem Regime alle Unterstützung dar, deren er fähig war.

Belohnt wird diese Tendenz mit der Ernennung Marinettis zum Mitglied der neugegründeten Accademia 1929, zu deren kulturkonservativem Programm er damit seine implizite Zustimmung gab: "L'Accademia d'Italia ha per iscopo di promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservarne puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello stato."²⁰⁵ In Marinettis ab 1924 wieder einsetzenden politischen Schriften -sieht man einmal vom Hymnus auf den General Caviglia, den "Sieger von Vittorio Veneto" (1923) und vom Kriebsroman "L'alcova d'acciaio" ab - ist allerdings der Tenor der politischen Argumentation geändert. Während er vor 1920 zunächst die Arditi und dann die Fasci auf eine in seinem Sinne revolutionäre Linie festzulegen versucht hatte, wobei in beiden Fällen die von ihm initiierte Propaganda ihm von anderen Akteuren aus der Hand genommen wurde, nämlich von D'Annunzios schwülstigem Nationalismus für die Arditi und von Mussolinis Possibilismus für die Fasci, so stellt er ab 1923 den revolutionären Charakter des Faschismus, an dem ihm 1920 doch offenbar Zweifel gekommen waren, als gegebene Tatsache hin, d.h. akzeptiert dessen Autohistoriographie, die mit dem Jahre 1922 als dem Jahr Null ansetzt, und leitet daraus Forderungen für die revolutionäre Kunst, den Futurismus, ab: "Con Mussolini il Fascismo ha ringiovanita l'Italia. (...) La rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica, cioè il Futurismo e tutte le avanguardie"²⁰⁶ heißt es im Manifest "I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani", mit dem die Versuche seiner Etablierung als politisch geförderter Kunstrichtung beginnen, in dem also nicht mehr eine "Erneuerung" gefordert, sondern diese als bereits vollen-

det hingestellt wird. Die Regierung sei nun selbst "futuristisch" geworden, was der Futurismus bereits beim Eintritt in den Krieg gegen Libyen und zu Beginn des ersten Weltkrieges behauptet hatte, nur sei ihr auf ästhetischem Gebiet noch zu dem ihr entsprechenden Selbstbewußtsein zu verhelfen. Mit dem Manifest von 1923 beginnt der Futurismus wieder, dieses Mal in völliger Identifikation mit dem Staat, Ansprüche geltend zu machen. Auch seine ästhetischen Vorschläge beginnen damit wieder die traditionellen Kategorien zu übernehmen. In diese Zeit fallen Manifeste wie die der "Cucina futurista"²⁰⁷, des "Teatro totale"²⁰⁸ und sogar der "Arte sacra futurista" von 1932.²⁰⁹ In allen diesen Programmen geht es nicht mehr um eine Umstürzung des ästhetischen Formensystems, sondern allenfalls um dessen Erweiterung und "Beschleunigung" - am deutlichsten ablesbar in den Manifesten zur "Aeropoesia", -pittura und musica.²¹⁰ In seinem autobiographischen Einleitungstext zu "Scatole d'amore in conserva" stellt Marinetti befriedigt fest, der Futurismus sei nun sogar Gegenstand der Universitätsforschung geworden, ohne noch zu erwähnen, daß er sie einst hatte in Brand stecken wollen.²¹¹ Die futuristische Kunst, das wird im folgenden Abschnitt im einzelnen darzustellen sein, gibt hier ihren polemischen Gestus auf. Als eine Umfrage in Bottais Zeitschrift "Critica fascista" nach einem Begriff faschistischer Kunst fragte, konnte Marinetti umstandslos antworten: "arte fascista = futurismo".²¹² Da der Faschismus revolutionär sich von der Vergangenheit abgestoßen habe, könne "seine" Kunst keine andere als die futuristische sein. "Pochissimi hanno la facoltà di comprendere", schreibt Somenzi noch 1932, als eben diese Illusionen längst von der Realität widerlegt waren, "che il fascismo originalissimo nei principi e nelle sue concezioni deve avere uguale, precisa, netta distinzione anche nell'arte. La sua arte, senza alcun riferimento al passato."²¹³ Ein gewisser kritischer Vor-

behält gegenüber dem Faschismus scheint noch in Marinettis mehrfach wiederholter Feststellung zu liegen: "Vittorio Veneto e l'avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista."²¹⁴ Was im Futurismus über den Faschismus hinausweise, stehe jedoch, so wird sofort versichert, nicht im Widerspruch zu ihm, sondern sei nur eine deutlichere Formulierung seiner Grundlagen. "Il Fascismo nato dall'Interventismo e dal Futurismo si nutrì di principii futuristi. Il Fascismo contiene e conterrà sempre quel blocco di patriottismo ottimista orgoglioso violento prepotente e guerriero che i futuristi, primi fra i primi, predicarono alle folle italiane. Perciò glorifichiamo il Fascismo, salda garanzia di vittoria imperiale nella certa, forse prossima, conflagrazione generale."²¹⁵ Schon hier, das Zitat ist von 1929, wartet Marinetti wieder auf den nächsten Krieg. Der Faschismus an der Macht scheint dem Futurismus die institutionalisierte permanente Revolution zu sein, Indiz dafür, wie wenig er über einen Revolutionsbegriff, mit dem er dennoch hantierte, wirklich verfügte. "Il fascismo è nato dalla sua Rivoluzione, questo ognuno lo dice, ma nessuno pare sappia che ancor oggi se c'è fascismo è perché c'è ancora Rivoluzione."²¹⁶ Ausdruck dieses revolutionären Gehalts habe, so wird weiter gefolgert, eben die öffentliche Anerkennung der futuristischen Kunst zu sein, bzw. umgekehrt scheint die Identifikation der futuristischen Künstler mit dem Regime ihnen als Gewähr seines revolutionären Charakters. Was Marinetti in dieser Zeit an unmittelbar politischen Schriften publiziert, gerät aus Mangel an Angriffszielen in den baren Unfuß, so z. B. sein Programm für die "Guardia al Brennero":

"1. Divinità dell'Italia.

2. I Romani hanno superato tutti i popoli della terra:
l'Italiano d'oggi è insuperabile.

3. Il Brennero non è un punto di arrivo, ma un punto di partenza.

4. L'ultimo degli Italiani vale almeno mille forestieri.
5. La lingua italiana è la più bella del mondo.
6. I prodotti italiani sono i migliori del mondo.
7. I paesaggi italiani sono i più belli del mondo. Per comprendere la bellezza ... occorrono occhi italiani, cioè geniali.
8. L'Italia ha tutti i diritti poichè mantiene e manterrà il monopolio assoluto del genio creatore.
9. Tutto ciò che è stato inventato è stato inventato da Italiani.
10. Perciò ogni forestiero deve entrare in Italia religiosamente."²¹⁷

Vom Futurismus hier kein Wort mehr, nur der aggressive Unsinn ist geblieben.

Die mittlerweile sehr umfangreiche italienische Sekundärliteratur über den Futurismus hat sich auf dessen politische Interpretation bisher nicht einigen können. Bezeichnenderweise fallen die Differenzen des ideologischen Verständnisses im wesentlichen mit der der wissenschaftlichen Disziplinen zusammen. Das Problem des Verhältnisses von Futurismus und Faschismus sei, so schreibt der Kunsthistoriker Maurizio Fagiolo dell'Arco, eines derjenigen, "che affliggono i moralisti d'oggi".²¹⁸ Wer unter den Kunsthistorikern überhaupt auf die politische Bedeutung des Futurismus eingeht, spricht entweder vage von einem "programma liberatorio" (Calvesi), oder gar vom "carattere autenticamente rivoluzionario" (Caruso/Martini), wobei, wenn im letzteren Fall sofort hinzugefügt wird, er sei "la prima trasgressione dell'underground" gewesen, wieder Zweifel am gepriesenen revolutionären Charakter kommen müssen.²¹⁹ Diese moderne kunsthistorische Literatur zum Futurismus bildet den genauen Gegenpol zu der schon während

des Faschismus selbst erschienenen, in der die unbezweifelte faschistische Verpflichtung dieser Kunst überhaupt erst zum Anlaß wird, sich mit ihr zu beschäftigen. Was schließlich die unbezweifelbare, zumindest zeitweise Zusammenarbeit von Futurismus und Faschismus angeht, so "resta da spiegare", meinen Caruso und Martini, "la perfetta inutilizzazione del futurismo da parte del fascismo."²²⁰

Eben in dieser Hinsicht aber gelangt die Faschismus-Forschung, soweit sie, freilich nur am Rande, auf den Futurismus eingeht, zu völlig anderen Urteilen. Als Beispiel mag hier die Stellungnahme De Felices stehen, ähnlich argumentieren Salvemini und Santarelli: "Arditi e futuristi ebbero una influenza notevole sull'evoluzione politica di Mussolini; se non le impressero un orientamento particolare, certo l'accelerarono notevolmente."²²¹

In einem Aufsatz "Der politische Futurismus als Vorläufer des Faschismus" von 1929, der, soweit ich sehe, frühesten Untersuchung dieses Komplexes, erschienen in den Preussischen Jahrbüchern, möchte Adolf Dresler eine Lücke der Faschismus-Forschung schließen, indem er den Beitrag des Futurismus ausführlich darstellt.²²² Er beschränkt sich dabei allerdings auf die biographischen Daten Marinettis, läßt dessen Anhängerschaft ganz außer Acht, und hält nicht einmal vorläufig die Unterscheidung der futuristischen Kunst von seinen politischen Manifestationen aufrecht. Ihm gegenüber träfe der Einwand des Altfuturisten Francesco Canquillo, der in einem Interview 1975 das faschistische Engagement des Futurismus auf die persönliche Affäre von Mussolini und Marinetti reduzierte: "Marinetti, il quale ... era un demolitore, voleva distruggere musei accademie città passatiste ... Mussolini invece era un antico romano, amava i ruderi passatisti. Ideologicamente fra i due non vi era affinità. Erano due amici nel senso familiare. Marinetti stimava

il Duce come oratore e giornalista. Il Duce stimava l'amico per il suo slancio eroico."²²³

Besser dokumentiert als Dreslers erster Versuch ist ein neuerer, den Spuren De Felices folgender Aufsatz von J. R. Dashwood: "The Futurists are symptomatic of a minority which first of all pressurized the Italian government into the intervention in the war, and which later gained sufficient political impetus to provide Mussolini with a clear alternative in the political confusion of the postwar years."²²⁴ Zweifel wird man nur, was die "Klarheit" dieser Alternative angeht, anmelden müssen. Auch darin ist De Felice zu folgen, der Einfluß des Futurismus lag weniger in einer speziellen Programmatik, als vielmehr in seinem Bergsons Philosophie entlehnten und wie dort per Definition unbestimmten "slancio".

Die Debatte um den "reaktionären" oder "progressiven" Futurismus hat ihre Vorgeschichte schon bei Antonio Gramsci, ohne daß auch er zu einer eindeutigen Position gelangt wäre. Seine Stellungnahmen lassen sowohl die historische Anklage wie den Freispruch des Futurismus zu, und die Interpreten beziehen sich auf die jeweils passenden Stellen. Es sind dabei bei Gramsci zwei Phasen zu unterscheiden. In seinem Artikel "Marinetti rivoluzionario" in "Ordine nuovo" vom 2. Januar 1921 sieht Gramsci im Futurismus zwar noch nicht die Vorbereitung einer proletarischen Kultur, wohl aber die Zerstörung der bürgerlichen. "I futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto, senza preoccuparsi se le nuove creazioni ... fossero nel complesso un'opera superiore a quella distrutta, hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno

avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simili questioni!"²²⁵ Erst mit seinem Destruktivismus habe der Futurismus die Möglichkeit eines proletarischen Klassenbewußtseins geschaffen. Während Georg Lukacs in den dreißiger Jahren aufgrund der inzwischen gemachten Erfahrungen den Verfall des bürgerlichen Klassenbewußtseins vom Aufstieg des proletarischen grundsätzlich getrennt wissen wollte, hat für Gramsci die innerbürgerliche Zerstörungskraft des Futurismus bereits eine "concezione nettamente rivoluzionaria e assolutamente marxista" zur Folge. Die "Hegemonie"²²⁶ bürgerlicher Kultur könne nach Gramsci nur von bürgerlichen Intellektuellen angegriffen werden, denen damit die für die Revolution entscheidende Rolle zufalle: "per dare al proletariato la coscienza della sua missione storica."²²⁷ Zersetzung des bürgerlichen Klassenbewußtseins und Entwicklung des proletarischen werden hier bei Gramsci so eng verknüpft, daß der Revolutionsbegriff gegenüber dem der Kontinuität, wobei den Intellektuellen die pädagogische Aufgabe ihrer Gewährleistung zufiele, ins Hintertreffen gerät. "Questa ipervalutazione degli elementi sovrastrutturali", schreibt dazu Romano Luperini, "oggettivamente è un motivo revisionistico (...) rispetto alla teoria marxiana. (...) Il rischio di una posizione come questa di Gramsci è quello di puntare su un autonomo spazio ideologico degli intellettuali, mentre essi, per la loro origine di classe, possono compiere questa operazione solo in modo precario e sostanzialmente subalterno alla borghesia, tanto è vero che tale spazio è di necessità destinato a venir meno in presenza di un serio conflitto di classe."²²⁸ Gramscis Position gerät so in eine aus marxistischer Sicht idealistische Illusion, jedem Intellektuellen stehe es frei, sich dem Proletariat zu assoziieren oder nicht, die "Klassenentscheidung" (Lukacs)

im einen oder anderen Sinne zu treffen, womit eben die Klassenanalyse versäumt wird, auf die es dem Marxismus ankommen müßte, und der Intellektuelle nach wie vor als "freischwebend" erscheint. Wenn man andererseits deren Einstufung ins "Kleinbürgertum" übernimmt, so wäre gegen Gramsci zu fragen, wieweit ihre Schlüsselrolle im revolutionären Prozeß ernsthaft über den Horizont ihrer Herkunft hinauszuführen vermag.

In der Substanz wiederholt sogar noch Gramscis Brief an Trotzky vom 8. September 1922, unmittelbar vor Mussolinis Machtergreifung, den Artikel von 1921. "Prima della guerra", so wird Trotzky, der um Informationen gebeten hatte, nachdem Marinetti schon von Lunatscharsky als "revolutionärer Intellektueller" bezeichnet worden war, erinnert, "i futuristi erano molto popolari tra i lavoratori. La rivista 'Lacerba', che aveva una tiratura di ventimila esemplari, era diffusa per quattro quinti tra i lavoratori. Durante le molte manifestazioni dell'arte futurista nei teatri delle grandi città italiane, capitò che i lavoratori difendessero i futuristi contro i giovani semi-aristocratici o borghesi, che si picchiavano con i futuristi."²²⁹ Trotzky reagierte 1923 auf diesen Brief Gramscis, nachdem die Machtübernahme durch den Faschismus bereits vollendet war. Die Interpretation des Futurismus als Zersetzungsprodukt der bürgerlichen Kultur übernimmt er von Gramsci: "Il futurismo è sorto come meandro dell'arte borghese, e non poteva sorgere diversamente."²³⁰ Er zieht jedoch die umgekehrte Schlußfolgerung, die Revolution, die dort intendiert worden war, könne nicht die proletarische sein: "In Italia gli interventisti (...) furono precisamente i 'rivoluzionari': repubblicani, massoni, social-sciovinisti, futuristi. E infine, il fascismo italiano non è forse giunto al potere con metodi 'rivoluzionari', mettendo in moto le masse ... dopo averle temprate ed armate? Non è un caso, non è affatto un equivoco che il futurismo italiano è

confluito nella fiumana del fascismo."²³¹ Gramscis Argument, die Arbeiter hätten den Futurismus als ihre Ausdrucksform anerkannt, die kommunistische Partei könne sicher daher von ihm nicht trennen, reicht auf dieser Stufe für Trotzky nicht mehr aus. Allerdings macht er für sein politisches Versagen sofort die gesamte "Bohème" verantwortlich: "Esso è rimasto allo stadio della Bohème. (...) Stimolato dagli eventi, lo sviluppo del futurismo si è diretto verso la nuova corrente rivoluzionaria. Con ciò non è nata l'arte proletaria, e, secondo la natura delle cose, neppure poteva nascere."²³² Dieses Urteil dehnt Trotzky im Verlauf auf die russische Avantgarde, vor allem auf die Figur Majakovskijs, um die es ihm in dieser Auseinandersetzung in Wahrheit geht, ohne Differenzierungen aus.²³³ Bei Gramsci stehen hinter seiner Einschätzung des Futurismus die Vorstellung einer völlig traditionsunabhängigen proletarischen Kultur, deren Bruch mit der Tradition von den "revolutionären Intellektuellen" vermittelt werden müsse, d. h. in seiner Figur verbindet sich in Gramscis offenbar am "Proletkult" orientierten Theorien die Revolutionsidee mit historischer Kontinuität. Die Turiner Sektion des Proletkults hatte Marinetti, darauf nimmt Gramsci Bezug, zur Eröffnung einer Ausstellung proletarischer Kunst eingeladen. Marinetti, so wird Trotzky berichtet, "ha visitato la mostra insieme con i lavoratori e ha espresso quindi la sua soddisfazione per essersi convinto che i lavoratori avevano per le questioni del futurismo molta più sensibilità che non i borghesi."²³⁴

Bitter ablehnend wird die Position Gramscis gegenüber dem Futurismus in den "Quaderni del Carcere": "I futuristi. Un gruppo di scolaretti, che sono scappati da un collegio di gesuiti, hanno fatto un pò di baccano nel bosco vicino e sono stati ricondotti sotto la feru-

la della guardia campestre."²³⁵ Von den Hoffnungen, die Gramsci noch 1922 in Bezug auf den Futurismus und auf die revolutionären Intellektuellen überhaupt genährt hatte, ist hier Abschied genommen. Die Beschränktheit ihrer sozialen Position, von der Gramsci zunächst in der Hoffnung auf eine proletarische Kultur abgesehen hatte; kehrt nun mit negativem Vorzeichen zurück. Hatte vorher Marinettis Popularität, dazu der Verweis auf die Auflagenziffern von "Lacerba", und sein Engagement zugunsten des Proletkult als ausreichender Beleg für seinen revolutionären Charakter gegolten, so legt sich Gramsci nun von seiner anderen Seite Rechenschaft ab; daß es nämlich bei Marinetti eine ernsthafte, verantwortliche "revolutionäre Entscheidung" nie gegeben hatte. Auch sein Liebäugeln mit dem Proletkult hatte ausschließlich als Suche nach dem völlig "Neuen", als weiterer Aspekt auf dem futuristischen Genrebild Bedeutung; insofern ist auch diejenige Debatte in der italienischen Sekundärliteratur vergeblich, die aus Gramscis divergierenden Stellungnahmen einen Umschwung im Futurismus selbst konstruieren zu müssen meint (De Seta). Der Futurismus, stellt Gramsci in seinen späten Jahren verbittert fest, habe seinen polemischen Charakter vollkommen eingebüßt und beschränke sich nun - er bezieht sich auf das Manifest der "Cucina futurista" - auf die Bekämpfung der "Tradition der Pasta asciutta". Eine Vermittlung dieser beiden Aspekte des Futurismus, die allein durch die Analyse seines ursprünglichen, angeblich "revolutionären" Impetus erbracht werden könnte, hat Gramsci nicht entwickeln können, ohnmächtig hat er sie registriert und je nach seinen eigenen revolutionären Hoffnungen den einen oder den anderen hervorgehoben.

Piero Gobetti, Mitarbeiter an Gramscis "Ordine nuovo" und zugleich, gemeinsam mit Prezzolini, Autor der "Rivoluzione liberale", hat sich von dessen Apologie des Futurismus ferngehalten und brauchte daher auch nicht

später so bittere Urteile zu fällen.²³⁷ Der Futurismus sei zwar in gewissem Sinne Wegbereiter des Faschismus gewesen, nicht jedoch seiner ideologischen Kohärenz wegen, als vielmehr wegen ihrer Abwesenheit. "Marinetti", heißt es, "impiantò a Milano un'azienda commerciale, un ufficio di collocamento, un'agenzia di politicanti scoccia-tori e sfacciati, un'organizzazione di grancassa."²³⁸ Eben darin aber sei der Futurismus Modell gewesen, und am allerwenigsten habe der Faschismus das Recht, ihn deshalb anzugreifen. Marinetti sei der Typ derjenigen Figuren "così squallidi di eroi del dopoguerra, ai quali manca ogni possibilità di confidenza, ogni intimità, che predicano la violenza esterna per paura della solitudine, ... tutti hanno in mente le incarnazioni più solenni e temibili di queste classiche figure del fascismo italiano. Ma a Marinetti bisogna sempre tornare per trovare la genesi."²³⁹ Diese Sicht des Futurismus als rein symptomatischer Form, ohne daß er wie bei Gramsci ein darüber hinausgehendes Potential enthielte, ermöglicht Gobetti andererseits seine paradoxe Verteidigung: "Non bisogna essere troppo severi col futurismo: non devono esserlo i buoni borghesi filofascisti."²⁴⁰ Indem der Futurismus allein als Entleerung der bürgerlichen Kultur erscheint, läßt sich, so Gobetti, von ihr aus gegen ihn nichts vorbringen und allein auf ihrer Rückseite, von Gobetti sorgfältig ausgespart, könne eine neue erwachsen.

Gobetti entgeht auf diese Weise sowohl der umstandslosen Gleichsetzung von Futurismus und Faschismus aufgrund vorgeblicher inhaltlicher Gemeinsamkeiten von Seiten Croces wie ihrer abstrakten Gegenüberstellung unter Berufung auf Marinettis "destruktiven Gestus" seitens Prezzolinis. Das berühmt gewordene Urteil Croces lautet: "Veramente, per chi abbia senso delle connessioni storiche, l'origine ideale del 'fascismo' si ritrova nel 'futuris-

mo': in quella risolutezza a scendere in piazza, a imporre il proprio sentire, a turare la bocca ai dissidenti, a non temere tumulti e parapiglia, in quella sete del nuovo, in quell'ardore a rompere ogni tradizione, in quella esaltatione della giovinezza, che fu propria del futurismo, e che parlò poi ai cuori dei reduci dalle trincee, sdegnati delle schermaglie dei vecchi partiti e della mancanza di energia di cui davano prova verso le violenze e le insidie antinazionali e antistatali."²⁴¹ Allein, was Croce hier aufzählt, wäre weder für den Futurismus noch für den Faschismus spezifisch. Die Kulturbärbarerei, als die beide bei ihm erscheinen und die sich für ihn auf den "Bruch mit jeglicher Tradition" reduziert, läßt ihn im Gegensatz zu Gobetti verkennen, daß es sich um einen Traditionsverlust handelte. Von Croces Position aus kann man allen avantgardistischen Versuchen, nicht nur den futuristischen, nur mit Unverständnis gegenüberstehen.²⁴² Giuseppe Prezzolini stimmt dem traditionalistischen Urteil Croces indirekt zu, sieht den Futurismus jedoch im revolutionären Rußland realisiert und damit im Widerspruch zum Faschismus: "Quanto al futurismo, bisogna riconoscere che esso si è logicamente trovato a suo posto in un solo stato: Russia. Colà Bolscevismo e Futurismo hanno fatto alleanza. (...) Ciò è perfettamente logico e coerente. Le due rivoluzioni, le due antistorie si sono alleate. (...) Ma come possa l'arte futurista andare d'accordo con il Fascismo italiano non si vede. (...) Il Fascismo, se vuole veramente vincere la sua battaglia, deve ormai considerare come assorbito il Futurismo in quello che il Futurismo poteva avere di eccitante, e reprimerlo in tutto quello che esso ancora conserva di rivoluzionario, di anticlassico, di indisciplinato dal punto di vista dell'arte."²⁴³ Prezzolini trägt damit noch keine Apologie der "neuen Ordnung" des Faschismus und reziprok eine Verurteilung des Futurismus vor. Dazu

gerät seine Position erst in den fast gleichlautenden Sätzen seines Mitarbeiters und Exfuturisten Ardengo Soffici,²⁴⁴ auf den Gobettis Satz von den "buoni borghesi filofascisti" wirklich zuträfe. Soffici greift den Futurismus im Namen einer Ordnung an, die doch mit seiner Hilfe sich etablierte. Gobettis Analyse hatte gezeigt, wie Croce und Prezzolini sowohl Recht wie Unrecht hatten. Der völlig entleerte "revolutionäre" Gestus des Futurismus konnte sich dem Faschismus andienen, ohne deshalb gleich mit ihm identisch zu werden. Umgekehrt, so Gobetti, werde mit der posthumen Verurteilung des "anarchistischen" Futurismus dem Faschismus eine Integrität zugesprochen, die er einfach nicht besaß. Im folgenden Abschnitt soll der "richiamo all'ordine" in der futuristischen Kunst selbst untersucht werden, und zwar sowohl bei denjenigen Artisten, die sich nach oder während des ersten Weltkrieges von ihm lossagten (Soffici, Palazzeschi, Carrà u. a.), wie bei denen, die sich weiterhin seines Etiketts bedienten, bzw. neu hinzukamen.

III.2 Die "Neue Klassik" des Futurismus oder die "Ewigkeit des Ephemeren"

Die Erfahrung des ersten Weltkrieges, den der Futurismus als seine eigene Realisierung begrüßt hatte, bedeutete zugleich das Abwenden seiner wichtigsten Protagonisten vom ursprünglichen Bekenntnis. Die futuristische Destruktivität, seine Sexualisierung des Krieges und der Technologie, die dennoch jede Befriedigung als Befriedigung eines ewig sich unbestimmt lassenden "slancio" verschmähte, schienen ihre Rolle ausgespielt zu haben. Die Substanz, auf die der Futurismus mit seinen Bestimmungen wie "aereo", "veloce", "innovatore" usw. nicht sich festlegen wollte, wird nun entweder im ruralen Charakter des italienischen Volkes direkt ergriffen - das wäre der Fall von Sofficis aus dem Krieg hervorgehenden Populismus -, oder indem die futuristische Ineinsetzung von Subjekt und Objekt in der Kunst nicht mehr in einem die Konturen verwischenden Dynamismus, sondern unmittelbar in essentialistischer Statik erscheint - das wäre der Fall von Carràs "metaphysischer Periode". In diesen beiden Figuren kristallisiert sich der allgemeine "rappel à l'ordre", den sie mit "ritorno all'ordine" übersetzten, und der im übrigen ebenso in Picassos, Braques oder Legers Kunst der Nachkriegszeit festzustellen ist wie in der deutschen "Neuen Sachlichkeit"; dort allerdings, man vergleiche Dix, Grosz und vor allem Schad, mit ungebrochen polemischem Gestus. Während sich Futuristen wie Papini, Palazzeschi, Russolo, Severini²⁴⁵ u.a. weitgehend von Debatten über Kunst zurückzogen, versuchten insbesondere Soffici und Carrà eine nachfuturistische Kunst systematisch zu begründen und als Schule zu etablieren.

Die markanteste nach- oder gegenavantgardistische Kunst der italienischen Nachkriegszeit war De Chiricos und Carràs "Pittura metafisica". Ihre Kritik des Futurismus

stellte seinem Begriff der Kunst als extremster Form der Vergeudung wieder den des in sich abgeschlossenen und sinnvollen Kunstwerks entgegen. Allerdings ist De Chiricos "ritorno al mestiere" nur als Reaktion auf den Futurismus, der eben nicht nur Kunst sein wollte, lesbar. Dieser Ausbruchs- oder Erweiterungsversuch erscheint nun als "Scharlatanerie" - so heißt es in De Chiricos Programmartikel "Ritorno al mestiere" in der Zeitschrift "Valori plastici" (erscheint von 1918 bis 1921), gemeinsam mit ihrem literarischen Pendant "La Ronda" (1919 - 23) das offizielle Blatt des neuen "Hermetismus": "In fatto di materia e di mestiere, il futurismo ha dato alla pittura italiana il colpo di grazia. Già prima della sua nascita essa navigava in cattive acque, ma le baldorie futuriste hanno fatto traboccare la cantinella. Ora tutto tramonta. Siamo alla seconda metà della parabola. La politica insegna. Gl'isterismi e le cialtronerie sono condannati nelle urne. Credo che ormai tutti siano sazi di cialtronerie, sia politiche, letterarie o pittoriche. Col tramonto degli isterici, più di un pittore tornerà al mestiere. (...) Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: Pictor classicus sum."²⁴⁶ Letzteres ist in zweifachem Sinne zu verstehen: als klassischer Maler und als Maler in klassischem Verständnis. Was De Chirico der hysterisch sich überschlagenden Politik und Kunst entgegensetzt, - indem er beides zusammensieht, übernimmt er schon die Sicht des Futurismus, von dem er sich hier abstößt, - ist nichts weiter als eine skeptische oder stoische Selbstbeschränkung aufs "Handwerk". Allein vom Überschreiten der Grenzen rühre die Hysterie her. Damit versäumt De Chirico den politischen Gehalt des Futurismus kritisch zu wenden, und muß doch sein Rückzugsprogramm als selbst noch politisches einbekennen. Motiviert wird es durch das Scheitern der futuristischen Befreiung, das im Krieg

offenbar geworden sei: "Il futurismo non ha sbarazzato nulla e non ha liberato nessuno: i pittori liberati dal futurismo sono simili agli uomini purificati della guerra: non esistono."²⁴⁷ Hatte Marinetti noch formuliert: "Bisogna sputare ogni giorno sull'altare dell'Arte", und die Kunst als Beschleunigungsfaktor ins tägliche Leben zu überführen gesucht, so setzt die Metafisica dieser "Vulgarität" einen auch in politischem Sinne präzisen Aristokratismus gegenüber; eben das ist der Punkt, an dem De Chiricos Selbstbeschränkung in Heroisierung der artistischen Positionen übergeht. Schon in der ersten Nummer der "Valori plastici" hatte Alberto Savinio, Bruder De Chiricos, ihr politisches Programm vorgestellt: "Prima d'intaccare la questione arte si pronuncia il credo dell'antisocialismo: fra gli uomini corrone disuguaglianze."²⁴⁸ Daraus erst ergebe sich die Zuweisung des jeweiligen Metiers, wobei die Kunst ihre ethische Dignität aus ihrer Bindung an die Erinnerung beziehe. So schreibt Savinio, mehr noch als De Chirico Programmatiker der Metafisica, in der letzten Nummer der "Valori plastici" in offener Polemik gegen Marinettis "gesundes Vergessen", durch das Kunst in ein rein prozeßhaftes, erfahrungsloses Leben integriert werden sollte: "Se la memoria non soccorre, se l'arte non deriva dalla Memoria, l'arte è ignobile - plebea - ristretta e piena di noia: vana come i sogni."²⁴⁹ Auf den Entwurfscharakter der Kunst wird damit überhaupt Verzicht geleistet, Kunst verschließt sich im anamnetischen Regreß, und zwar nicht nur im individuellen, sondern, so Savinio, in dem der Gattung. Die Bilder, die durch diese "malinconia patetica" (Soffici)²⁵⁰ entstehen, halten vor ihrer metaphorischen Lesbarkeit inne, indem sie sie herausfordern. Das "mistero metafisico" ist per Definition undurchdringlich, denn die Anordnung der Räume und Objekte ist nicht allegorisch, sondern einfach im rationalistischen Sinne unlogisch.²⁵¹ Sie beschwören durch ihre starre, unendliche Perspektive Geist herauf, ohne ihn zu entschlüsseln, denn eben das transzendierte Kunst. Sie

bilden insofern die extremste Reaktion auf den futuristischen Dynamismus, der die Frage, um welche Bewegung es sich handle, in der Bewegung selbst gelöst sehen wollte, als sie ihm nicht eine bestimmte statische Situation gegenüberstellen, nicht eine räumlich und zeitlich lokalisierbare Tradition, sondern Statik selbst, ebenso wie die scheinbar traditionalistische Malweise De Chiricos keine bestimmte Schule meint, also nicht wie die Carràs auf Giotto, Paolo Uccello oder Masaccio sich zurückbezieht.²⁵² Die futuristische Kunst kannte kein "Geheimnis", bzw. schloß es von ihrer Darstellung aus; sie heftete sich an die äußere Erscheinungswelt der Bewegung, des Geräuschs, der Verschiebung von Raum und Zeit durch Geschwindigkeit, also an die Wirklichkeit gerade in ihren flüchtigsten und ephemersten Äußerungen. In ihnen sei die Kluft zwischen Denken und Wirklichkeit zwar nicht aufgehoben, aber die Frage überflüssig geworden. So mußte der Futurismus in den Antiintellektualismus auslaufen, denn jedes Innehalten, jede Reflexion, jede Erinnerung drohte den reinen Vorstellungsfluß zu unterbrechen, dem er sich überlassen wollte. Dagegen hält De Chirico fest: "Bisogna scoprire il demone in ogni cosa", was für ihn heißt, "bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa."²⁵³ Diese Präsenz der "Dämonie" sei das Metaphysische an der Pittura metafisica, in ihr gelangen Denken und Anschauung ebenfalls zum Einstand, jedoch zu einem objektiven und erstarrten. In der Einheit des futuristischen "slancio rivoluzionario" waren Emotivität und objektive Entwicklung zusammengeschlossen, die Exaltation der Technologie war daher nicht nur "knabenhafte Verschwärmtheit" (Benjamin), sondern in der Konzeption der futuristischen Kunst selbst enthalten. Diese Einheit determiniert die Bedürfnisse und garantierte zugleich für ihre Befriedigung. Hier, in der Metafisica wendet diese Identität sich radikal gegen die Erscheinungswelt, und

zwar gegen die objektive und subjektive zugleich:

"Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?", lautet die Inschrift auf De Chiricos Selbstporträt. Sowohl der Gegenstandswelt wie dem eigenen Ich wird damit der Affekt entzogen, den der Futurismus an sie hatte "verschwenden" wollen.

Der Terminus "Metafisica", mit dem De Chirico ab 1916 seine Kunst benennt, ist, wie Giorgio Castelfranco berichtet, der Lektüre Weiningers entlehnt: "Il termine di pittura metafisica fu suggerito a De Chirico da Weininger, da un capitolo dell'ultimo libro - *Intorno alle cose supreme* - tradotto in italiano già nel 1914, ove Weininger propone una metafisica come simbolistica universale, come definizione di ogni singolo nella totalità, come definizione del profondo senso delle cose."²⁵⁴ Eben dieser "Universalismus" im Weiningerschen Sinne unterscheidet die Metafisica von späteren italienischen Neotraditionalismen, etwa von der Novecento-Gruppe. Ihre Bilder haben nichts Episodisches, insofern, paradoxerweise, auch nichts Beschreibendes.²⁵⁵

In unserem Zusammenhang interessiert jedoch nicht so sehr die Formulierung, die die Brüder De Chirico der *Pittura metafisica* gaben, als diejenige des Exfuturisten Carlo Carrà, immerhin eines der Gründungsmitglieder der Bewegung, sofern dort der immanente Umschlag der avantgardistischen Theoreme ein Stück weit sich ablesen läßt. Es reicht nicht aus, wie Tempesti zu behaupten, die Avantgarde habe nach dem Krieg sich einfach erschöpft,²⁵⁶ darzustellen wäre vielmehr, daß unter Beibehaltung ihrer Intentionen nunmehr scheinbar kohärentere Lösungen gesucht werden. Carràs Abwendung vom Futurismus, als er 1916 in einer Klinik außerhalb Ferraras die Brüder De Chirico kennenlernte, scheint mit einer tiefen persönlichen Krise verbunden gewesen zu sein. "Incominciarono a manifestarsi in me", erinnert er in seiner Autobiographie, "una forte insonnia e una cupa melanconia, e

con esse un visibile deperimento organico."²⁵⁷ Die in dieser Zeit entstandenen Bilder zeigen schon in ihren Titeln die plötzliche Distanzierung vom Futurismus an: "Solitudine", "La camera incantata", "Madre e figlio", "La musa metafisica" usw.²⁵⁸ Was vor allem auffällt, ist die völlige Abwesenheit des Krieges - wir sind im Jahre 1916 - in diesen Bildern, um so mehr, als gerade Carrà mit seinem Buch "Guerrapittura" ein Jahr zuvor besonders engagiert die Gleichsetzung von Kunst und Krieg propagiert hatte. Nun jedoch erscheint diese Abwendung als die vom Krieg selbst bewirkte Rückkehr zur "wesentlichen" Kunst - einer Kunst nun in einem sehr pathetischen, um nicht zu sagen schwülstigen Sinne: "Questa terribile guerra mi ha parlato con la sua voce potente. Mi ha chiarito in compito destinatomi dalla natura. (...) Quanti benefici spirituali ci ha di già portato questa guerra. Ormai so che il mio dovere e la mia azione sono quelli di cantare: cantare tragicamente, cantare finché mi si spezzerà il cuore. Questo mio dovere di artista è quello che mi ossessiona ora e sempre. So che è il più grande degli imperativi. Il destino mi ha detto: tu devi."²⁵⁹ Der Krieg und die Begeisterung für ihn erscheint nun als einfache Prämisse der Rückkehr zur künstlerischen Pflicht; die Reinigung, die Marinetti von ihm sich versprochen hatte, habe endgültig stattgefunden, nun beginne das Zeitalter der "neuen Ordnung". Der Futurismus fungiert hier bei Carrà als ihre notwendige Vorstufe, wenn nicht sogar als ihre noch unbewußte Vorbereitung, obwohl Marinetti selbst sich stets geweigert hatte, diese Konsequenz zu ziehen.

In diesem pompösen Stil sind von nun an sämtliche Schriften Carrà verfaßt. Seine "Parlata su Giotto", erschienen in "La Voce" vom 31. März 1916, der ersten Schrift seiner neuen Periode, etwa beginnt mit den Worten: "La sola intenzion viva dell'anemo non aiuta a conoscere i detti e le operazion dell'arte parlative..."²⁶⁰ Sowohl Carrà wie der Futurismus gehen von einem unbestimmbaren und gegen Bestimmungen im Grunde gleichgültigen "flusso" aus. Wenn er jedoch im Futurismus als "flusso allegro" erschien,

so wird ihm bei Carrà das Adjekt "tragisch" angeheftet, ohne daß sich damit etwas veränderte: "Se è vero che io per l'arte soffro e spasimo più di tutti gli uomini della terra, io penso che questo dolore si tramuterà in gioia creative, m'innalzerà e mi darà il mezzo per realizzare l'opera forte adeguata al flusso tragico di questo stato d'animo profondo. Ecco perché mi è caro ... e me lo tengo buono questo mio dolore! Esso mi richiamo, non so perché (e il perché non m'importa saperlo) ai valori primordiali delle forme tragiche. Sia benedetto questo mio dolore: sia benedetto il valore spirituale di questa-terribile guerra."²⁶¹ Man wird kaum behaupten können, Carrà habe gegenüber seiner futuristischen Periode an kritischem Bewußtsein hinzugewonnen. Es tritt hier nur die Ambiguität des Futurismus selbst zutage, denn es ist der völligen Indifferenz des Lebensflusses gleichgültig, ob sie als "Heiterkeit" oder als "Schmerz" erscheint. Beiden Bestimmungen ist ihre Unausweisbarkeit gemeinsam, und sie gehen daher auch beständig ineinander über, ohne daß das noch - anders als bei Palazzeschi z. B. - selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht würde.

Für den Futurismus war die Intention konstitutiv gewesen, über die reflexive Abbildung der Realität durch Kunst hinaus und zu einer neuen Union mit ihr zu gelangen: "Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro. (...) Noi vogliamo rientrare nella vita"²⁶², hatte es dazu im "Technischen Manifest der futuristischen Malerei" vom 11. April 1910 geheißen, dessen Formulierung auf Boccioni zurückgeht, und das neben den Unterschriften Ballas, Severinis und Russolos auch die Carràs trug. Diese Intention wird von Carrà auch später noch geteilt - "al concetto d'imitazione ... noi anteponiamo quello d'immedesimazione con la realtà"²⁶³ - und die Mittel und die Bedeutung dieser Unmittelbarkeit sind ausgewechselt. Der ursprüngliche Futurismus meinte sie im "Rausch der Geschwindigkeit" gefunden zu haben, bei Carrà nun wird eben derselbe Rausch "metaphysisch". So heißt es in seinem Eröffnungsartikel zur ersten Nummer der Zeitschrift "Valori plastici":

"Il pittore poeta sente che la sua essenza vera immutabile parte dall'invisibile che gli offre un'immagine dell'eterno reale. La sua ebbrezza non è passeggera perché non gli viene dall'ordine fisico."²⁶⁴ Der Gegensatz, den Carrà hier zum Futurismus aufbaut, ist diametral, aber tautologisch. War der Futurismus mit der Substanzlosigkeit zugleich von der Flüchtigkeit ausgegangen, so bezieht Carrà sich auf eine "Ewigkeit", es gelingt ihm aber ebensowenig, sie mit der Bewegung, und zwar nicht nur der im Raum, sondern der Geschichte, zu vermitteln. Sie geht bei ihm ebenso unter wie im entgegengesetzten futuristischen Extrem. So droht wenig später, in demselben Artikel, die Unterscheidung vom Futurismus überhaupt verlorenzugehen: "Così, io, in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me, per mezzo della quale mi sento in relazione col mio essere più vero, e cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie. (...) Sento che non sono io nel tempo, ma che è il tempo in me."²⁶⁵ Carrà und die Futuristen suchen einen die Reflexion auslöschenden, geschichtliche Erfahrung tilgenden "spasimo" in der Kunst und es ändert an dieser Gemeinsamkeit nichts, wenn er nun heilig genannt wird. Die futuristische Erhebung des Künstlers über die ethischen Normen der Gesellschaft wird nur beim Wort genommen und mit anderen Konnotationen versehen, wenn Carrà nun schreibt: "In questo momento (d.h. dem der Kunstproduktion) mi sento straniato dall'istituto sociale. Vedo sotto di me la società umana. L'etica ci è pure sommersa."²⁶⁶ In jedem Fall wird ein Aufstieg propagiert, der das, wovon er sich abstößt, nicht einmal mehr zu seinem Gegenstand machen kann; es wird kein besserer Überblick gesucht, in dem Zusammenhänge erkenntlich werden, die sonst vielleicht verborgen blieben, sondern eine völlig andere Sphäre. Der profanisierende Gestus des Futurismus bewahrte seine Dokumente immerhin, was sonst man auch über sie sagen mag, vor demjenigen Kitsch, in den Carrà hier notwendig verfällt. Zur futuristischen

"franchezza plebea" (Carrà) ist seine Geschraubtheit nur scheinbar die Gegenposition.

In mystizistischer Umkehrung liege nun die Wirklichkeit allein hinter der Gegenstandswelt und allein deshalb sei der Futurismus abzulehnen, denn "meccanismo e fisicismo sono stadi inferiori della contemplazione, ed ogni forma fabbricata da questo momento inferiore rimarrà sempre apparenza illusoria."²⁶⁷ Dennoch bleibt der Futurismus notwendige Vorbereitung, die in dieser kontemplativen Versenkung verschwinde. So fügt Carrà dieser Passage von 1919, indem er schon kurz nach seiner Trennung vom Futurismus eine scheinbar unüberbrückbare historische Distanz aufreißt, die anzeigt, wie wenig er die Erfahrungen, auf die er sich beruft, verarbeitet hat, hinzu: "Non si creda che scriviamo queste parole per sputare sui cari ricordi della nostra prima gioventù."²⁶⁸ Die wahre Darstellung der Realität, schreibt er zu seinem Bild "Il pino sul mare" von 1921, das den Höhepunkt dieser Periode darstellt,²⁶⁹ könne nur aus "una rappresentazione mitica della natura"²⁷⁰ erwachsen.

Carràs neuer Essentialismus möchte auf keinen Fall als Traditionalismus mißverstanden werden. "L'arte italiana è forse l'unica oggi in Europa che nelle sue espressioni migliori abbia superato l'antitesi di modernità e di tradizione."²⁷¹ Als solches Jenseits gegenüber traditionellen Kategorien, denen jetzt sogar die der Moderne selbst zuge schlagen werden kann, führte sich freilich auch das gleichzeitige politische Regime in Italien vor. Dennoch ist die Schematisierung von Cesare De Seta in dieser Hinsicht vor eilig: "Il liberty fu lo stile di una società borghese che andava consolidando il proprio potere con l'industrializzazione appena avviata; il futurismo fu il momento eversivo ed irrazionale: smentza del fascismo; la metafisica ed i 'Valori Plastici' la reazione: il ritorno all'ordine consacrato dall'affermazione del regime fascista."²⁷²

Die Pittura metafisica fügt sich noch keiner spezifischen Rhetorik der Tradition, ebensowenig wie der Futurismus in seiner eversiven Bedeutung aufgeht, oder der Jugendstil in einer Ideologie der Industrialisierung; eher im Gegenteil. Jedoch war auch die metaphysische Periode in der Hyperbel Carràs nur Episode, er wird später zu auf bestimmtere Weise traditionalistischen Ausdrucksformen im Zusammenhang mit der Novecento-Gruppe gelangen und in ihrem Rahmen an dem Wettbewerb um die Definition einer "faschistischen" Kunst teilnehmen, worauf später eingegangen werden soll.

Während von der Mailänder Gruppe Carrà vom Futurismus sich lossagte, Russolo sich weitgehend zurückzog und Boccioni und Sant'Elia im Krieg gefallen waren, verlor die Bewegung zugleich den gesamten sogenannten "Primo Futurismo Fiorentino", also Papini, Soffici und Palazzeschi. Mit ihrer formellen Austrittserklärung in der Zeitschrift "Lacerba" vom 1. Dezember 1914, deren Debatte sich dann bis März 1915 hinzog, fand eine Allianz ihren Abschluß, die aus ihr das Hauptorgan des Futurismus, seiner Interventionspropaganda sowie eine der meistverkauften italienischen Zeitschriften überhaupt gemacht hatte. Im Mai 1915, nachdem ihr Ziel der Intervention Italiens in den ersten Weltkrieg erreicht war, stellte sie ihr Erscheinen ein. Die mit dem Artikel "Il futurismo e Lacerba" begonnene Polemik hatte ihr Vorspiel in Papinis Aufsatz "Il cerchio si chiude"²⁷³, in dem er eine Selbstaufhebung der modernen Kunst durch die ihr immanente Verdinglichung und Ausschaltung der künstlerischen Sublimierung beschrieben hatte. In Papinis Ansicht tendiere die künstlerische Moderne, als deren avanciertester Posten der Futurismus zu stehen kommt, dazu, sich durch Einmontierung unverarbeiteten Rohmaterials immer mehr den Dingen anzugleichen. Der so zustandekommende Hypernaturalismus könne das Eti-

kett der Kunst nicht mehr beanspruchen, das Kunstwerk werde zur bloßen Sache unter Sachen und seine Herstellung gleiche sich immer mehr der industriellen Produktion an, womit Papini einige derjenigen Themen anspricht, die zwanzig Jahre später von Walter Benjamin einer systematischen Darstellung zum Thema dienen. "La creazione che si rifà semplice azione; l'arte torna natura greggia. (...) Si tratta di sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime."²⁷⁴ Als Beispiele beruft sich Papini auf die futuristische Konzeption rumoristischer Musik, deren perfekteste Realisierung in jeder Großstadt immer schon gegeben sei, ohne daß künstlerische Verarbeitung hinzutreten müsse, oder auf das futuristische Theater, als dessen Ausführung jede Straßenszene oder jeder Krieg gelten könnte. Die Kunst gebe damit sich selbst auf und ihre "più profonda filosofia" sei nun die des "fabbro che martella senza pensare a nulla."²⁷⁵ Wenn Papini derart zumindest das Krisenmoment moderner Kunst richtig erkannt hatte, wenn auch in erster Linie damit begründet, Erneuerungsmöglichkeiten hätten sich überhaupt erschöpft, ohne also deren Richtung in Frage zu stellen, antwortete Boccioni mit einer Rekonstruktion des traditionellen Kunstbegriffs: "Quindi nelle nostre opere ultime gli elementi di realtà greggia, come tu dici, vanno diminuendo assorbiti, sintetizzati e deformati nell'astrazione dinamica."²⁷⁶ Bereits mitten im angeblich 'revolutionären' Primo Futurismo restauriert sein hervorragendster Vertreter auf dem Gebiet der Malerei, Umberto Boccioni, einen Kunstbegriff, der die Krise nicht mehr begreifen kann und daher auch nicht die historische Notwendigkeit der Avantgarde. Der Bruch, den gerade der Futurismus mit der Tradition vollzogen zu haben meinte, gerät hier zur bloßen Evolution: "Questa continua evoluzione nelle scoperte futuriste, che richiamano sull'Italia che ci deride l'attenzione di tutto il mondo

intellettuale, mostra che mai siamo stati tanto ricchi di possibilità creative."²⁷⁷ Wenige Sätze später erscheinen die Errungenschaften dieser kontinuierlichen und unaufhaltsamen Evolution allerdings in typisch futuristischer Wendung als "sconfinata conquiste" und gegenüber diesen Eroberern, allein in dieser Bedeutung wird mit der Tradition gebrochen, sei das italienische Publikum eine "canaglia che dobbiamo condurre in schiavitù."²⁷⁸ Die Polemik Boccionis gegen Papini ist daher weniger von der Kunst her begründet, als vielmehr damit, sein "Defaitismus" (Boccioni) schade dem futuristischen politischen Programm.

In dem Artikel, der den endgültigen Bruch der Florentiner mit der Mailänder Gruppe bedeutete, schreiben erstere sich als "uomini colti" eine Art Vermittlungsfunktion zwischen dem Extremismus Marinettis und seiner Anhänger und der zeitgenössischen italienischen Kultur zu. "Anche su noi medesimi il Futurismo ebbe effetti benefici rinforzando le nostre antiche insofferenze e ribellioni ed aiutandoci ad accelerare il nostro cammino verso un'arte più spregiudicata e coraggiosa. I futuristi, d'altra parte, trovarono in noi l'appoggio di uomini colti, che potevano con maggior ragione e senza scrupoli disprezzare il passato che avevan conosciuto ed amato, e riuscivano a tradurre in idee chiare e in vive prose polemiche e le confuse aspirazioni de' loro compagni."²⁷⁹ Auffallend ist hier der Gebrauch des Passato remoto, als seien die berichteten Ereignisse schon historisch. Die Kunst, die aus dieser Allianz, die sofort als bloße Vorgeschichte, als nur erwähnenswerte Prämisse abgetan wird, hervorgehen sollte, wird, das ist im Folgenden darzustellen, alles andere als "mutiger" sein.

Zunächst werden in der Polemik gegen Marinetti nur diejenigen Argumente wiederholt, die G. P. Lucini schon 1919 veranlaßt hatten, der Bewegung erst gar nicht

beizutreten:²⁸⁰ Marinetti versuche, die Gruppe zu dominieren, eine neue Akademie ins Leben zu rufen; eine Schule der Modernität sei jedoch ein Widerspruch in sich. In Wahrheit dürften Rivalitäten ein weit größeres Gewicht gehabt haben. Soffici berichtet in seiner Autobiographie, wie Marinetti bestrebt war, der Bewegung immer neue Adepten zuzuführen, wodurch die Florentiner sowohl ihre Position wie die künstlerische Qualität des Futurismus gefährdet sahen.²⁸¹ Die formal immer gewagteren Produktionen der neu Hinzugekommenen, das war die Befürchtung, ermöglichten eine pauschale Verurteilung der ganzen Bewegung seitens der Kritik und gefährdeten damit den Ruf der Zeitschrift "Lacerba", deren Linie nun als die wirklich substantielle Moderne dem Experimentieren Marinettis gegenübergestellt wird. Nicht unähnlich der Position Carràs wird gegen den Futurismus eingewandt, er sei "plebejisch". "Noi seguitiamo ad esser futuristi quanto prima in quello che ancora ci sembra vitale nel Futurismo. (Anzi ci sembra, in fondo, d'esser proprio noi i veri futuristi, i più moderni)."²⁸² Es folgt eine Tabelle, die die Eigenschaften des Futurismus, womit die Florentiner Gruppe sich selbst meint, dem Marinettismus gegenüberstellt, wobei der "Ignoranz" des letzteren die "Supercultura" entgegengesetzt wird, dem "Semplicismo" die "Acutezza", der "Pubblicolatria" die "Raffinatezza" usw. Ebenso stünden den dilettantischen Anhängern Marinettis die wahren Künstler gegenüber, wobei außer dem bereits genannten Carrà noch Govoni, Severini und Tavolato, "i migliori", wie Soffici zusammenfaßt²⁸³, aufgeführt werden.

In der Praxis hat die Florentiner Gruppe das Etikett des Futurismus später nicht mehr in Anspruch genommen.²⁸⁴ Papini wandte sich nach dem Krieg dem Katholizismus zu und zwar, wie der erste Geschichtsschreiber des Futurismus, Francesco Flora, bereits unmittelbar nach dessen aufsehen-

erregender "Konversion" schrieb, "senza una chiara crisi interiore, con la stessa avventatezza superficiale con la quale potè in altri tempi giungere allo spiritismo o al futurismo."²⁸⁵ 1921 erscheint Papinis "Storia di Christo", womit er auf der letzten Stufe seines Weges, der ihn vom Pragmatismus über den Nationalismus zum Futurismus geführt hatte, angelangt ist. "Papini clerico-fascista", schreibt Mario Isnenghi über diese letzte Periode, "rappresenta ... la naturale conclusione d'una parabola eversiva (...), ma possiamo forse escludere che, con analoga naturalezza, quella stessa parabola avrebbe potuto portare ... ad esiti anche opposti?"²⁸⁶ Das würde freilich an Floras obigem Urteil nichts ändern. Mit seinem Eintauchen in die katholische Orthodoxie ist Papini zur Beruhigung seines "reversiblen Extremismus" (Isnenghi) gelangt, als Kunstschriftsteller, zumindest, was die Moderne betrifft, scheidet er fortan aus; nach "Esperienza futurista" von 1919 brechen seine kunstkritischen Schriften ab.

Aldo Palazzeschi hatte im Gegensatz zu Papini und Soffici dem Futurismus von Anfang an angehört. Noch 1958, im Vorwort zum ersten Band seiner Gesammelten Schriften, erinnert er seine Dankbarkeit gegenüber Marinetti, ihm erstmals eine Publikationsmöglichkeit geboten zu haben.²⁸⁷ In Marinettis Poesia-Verlag erschienen daraufhin der Gedichtband "L'incendio"²⁸⁸ und der Roman "Il codice di Perela"²⁸⁹. Dennoch hatte Palazzeschi im Futurismus eine Außenseiterstellung inne, die ihm den später alliierten Soffici und Papini näher rückte als der Mailänder Gruppe. Das einzige von ihm verfaßte futuristische Manifest, "Il controdolore", erschien am 15. Januar 1914 in "Lacerba".²⁹⁰ Während der Futurismus Marinettischer Prägung nur einen starren Gegensatz zwischen Bewegung und Stillstand, aggressivem Aufstieg und Verfall, "Paralisi" und "splendore geometrico" kannte, ein Gegensatz, der jede Vermittlung,

jede Ironie verhinderte und allenfalls sarkastischen Zynismus zuließ, siedelt Palazzeschis Manifest die futuristische Heiterkeit im Zentrum der Negativität selbst an: "Fissate la morte bene in viso e vi fornirà tanto da riderne per l'intera vita."²⁹¹ Marinettis Futurismus war auf die Festschreibung der Grenzen, auf die eigene "intransigenteste" Unterscheidung von allem Statischen bedacht, Palazzeschi opponiert gegen diese Topologie mit einer Vertauschung der Termini: alles, was Schmerz bereitet, sei ebenso lächerlich und umgekehrt. "Maggiore quantità di riso un uomo riuscirà a scavare nel dolore, più sarà uomo grande e profondo."²⁹² Lachen und Weinen, Marinettis "ottimismo artificiale" versus "pessimismo cronico", sind nicht mehr topographisch getrennt, sondern erweisen sich als ein und dieselbe Sache, ohne daß also auch umgekehrt, à la Carrà, dem Schmerz höhere Dignität zukäme als dem Lachen. Unterschieden sind sie nicht mehr in irgendeinem realistischen Sinn, sondern allein durch die Intentionalität des Subjekts, das, wie immer es sich entscheide, ins Groteske gerät.²⁹³ Allerdings hat Palazzeschis Belachung des Tragischen - wenn er sich etwa verwundert, warum Hamlet keine Lachsalven auslöse - weniger therapeutische als initiatorische Bedeutung. "L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà lo spettacolo del suo Signore, tutte le sue ferite verranno rimanginate e chiuse per sempre, egli si farà simile a Lui in piena salute attraversando questo reale purgatorio che egli impose, lavacro del peccato originale, per goderne primo Lui e comunicargli lo stesso bene, Egli, essere perfettissimo che non ha nelle purissime membra una sola cicatrice del dolore. Uomini, non foste creati per soffrire, rassicuratevi, nulla fu fatto nell'ora della tristezza e per la tristezza, sterile pianta che tanto vi piace di coltivare, tutto fu fatto per il gaudio fecondo ed immortale. Il dolore è transitorio, voi ne prolungate

l'esistenza con la vostra codardia, con la vostra paura e pigrizia rendendovi indegni della grazia ineffabile e infinita, o pusillanimi, la gioia è eterna."²⁹⁴

Die diffizile Balance, die Palazzeschi zwischen den Termini zu erhalten sucht, löst sich hier zugunsten einer simplen Vertauschung der Termini; ohne daß jedoch dieser Kurzschluß sein Glücksversprechen einlöst.²⁹⁵ Palazzeschi breitet das Schreckensbild einer Gesellschaft ohne Schrecken aus, eines "regno del gaudio eterno"²⁹⁶, und kann doch den wirklichen Schrecken nicht aufheben. Er kann ihn nur, sofern er die Vermischung von Schmerz und Freude zugunsten der Freude am Schmerz auflöst, letzteren damit als "Purgatorium" bestätigt, umdeuten: "la morte delle persone care fornirà i momenti della gioia più ardente."²⁹⁷ Diese einfache, spannungslose Umkehrung, die Marinetti als Palazzeschis "critica parodistica del romanticismo"²⁹⁸ bezeichnete, schließt in Wahrheit keinerlei Kritik ein; sie verkürzt sich auf eine Art Abhärtungskur, eine Vorwegnahme desjenigen Schreckens, der sich dann doch einstellt. "Qui siamo dinnanzi a una specie di rito preparatorio", schreibt Guido Guglielmi bei seiner Interpretation dieses Manifests, "per non essere colti di sorpresa dalla precarietà e dalle minacce presenti. L'oggetto di pena è diventato oggetto di riso; il simbolismo del gioco serve a dominare e a tenere a distanza gli urti della realtà attraverso la rappresentazione ludica."²⁹⁹

Auch Palazzeschis spielerische Poesie ist von der üblichen futuristischen Titanik, zumal von seinem Dynamismus denkbar weit entfernt. Die in Italien von Lucini entwickelte und vom frühen Futurismus vertretene Konzeption des "verso libero" führt bei Palazzeschi zur Prosaisierung des Verses, nähert ihn entweder dem Diskurs oder der unmittelbaren Kommunikation an.

Là
in un angolo della mia stanza,
è un sudicio
vecchissimo specchio
ovale,
una luce oscena
che riflette male
abbastanza.

...

Dimmi, sei buono, che vita vivi tu?
Che vita vivo io?
Strane vite tutte e due.
Perchè mi fai vedere
un uomo che mi fa paura,
perchè lo fai?
Non lo far più,
io non ti guardo per veder me
sai,
ti guardo per veder te;
ti guardo perché t'odio,
e perché t'amo, ahimè!
T'odio perché ti guardo,
t'odio perché se ti guardo non ti vedo,
t'odio perché non ti credo,
perché non mi dici
se quello che mi fai vedere
son veramente io?³⁰⁰

Dieser Diskurs ist so lakonisch wie nur irgend möglich gehalten, ironisch folgt er dem inneren Monolog, ohne ihn zu verarbeiten, was hier hieße, zu verfälschen. Ebenso gut, scheint es, hätte man diese Verse in einer Reihe schreiben können, der Absatz hat mehr Bedeutungsfunktion, die einer Pause der inneren Rede, rhythmische Wirkungen erge-

ben sich nur scheinbar nebenher. Das Bedürfnis nach unmittelbarer Kommunikation durch reflexionsloses Vorstellungsprotokoll muß zur Sprachzerstörung führen:

Oggi
mi vedo davanti
una lunghissima,
interminabile via,
zeppa di carovane.

...

Son tutte carovane carovane carovane
vane vane vane vane vane vane
ane ane ane ane ane ane
eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee
e... e... e... e...e... e...

Das unmittelbare Anheften an den inneren Gedankenfluß, oder in anderen Gedichten an die Umgangssprache, führt in seiner Konsequenz zur einfachen Addierung parataktischer Onomatopeismen, die für die typische Redundanz dieser Sprachformen stehen, d. h. letztlich zu einer bedeutungsentleerten Rhythmisierung des Gedichtes, des geraden Gegenteils von Palazzeschis Ausgangspunkt. Schon Gedichttitel wie "Ara Mara Amara", "Oro Doro Odoro Dodoro", "Rari Or", "Oro Ror" u.a. stehen für diese Tendenz. Ihr berühmtestes Beispiel ist "La fontana malata", das auf den futuristischen Theatervorstellungen meist von Marinetti selbst deklamiert wurde.

Clof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clochete,
chchch...
È giù,
nel cortile,

la povera-
fontana malata;
che spasimo!
sentirla-tossire.
Tossisce,
tossisce,
un poco
si tace...
di nuove
tossisce.

...

Andate,
mettete
qualcosa
per farla
finire,
magari...
magari
morire.
Madonna!
Gesù!
Non più!
Non più.
Mia povera
fontana,
col male
che hai,
finsci
vedrai,
che uccidi
me pure.
Clop, clop, cloch,
cloffete,
cloppete
clocchete
chchch... 302

Die Syntax ist in diesem Text zwar intakt, Palazzeschi wird nie Marinettis Programm ihrer Zerstörung befolgen, fügt sich aber völlig dem Zeitmaß des "hustenden" Brunnens. Sein Bild ist allein in der Struktur dieses Gedichtes, in seinen kurzen, gestanzten Akzenten beschlossen, ansonsten verzichtet der Autor auf jegliche Assoziation oder Analogie. Das scheint die Poesie Palazzeschis eher der des Dadaismus anzunähern als der Ungarettis, wie Bigongiari, Pozzi und Anceschi es vorschlagen. Palazzeschi hat zwar Orthographie und Syntax nie angetastet und ist insofern von Hugo Balls Gedichten wie "Katzen und Pfauen", "Karawane" usw. weit entfernt, sein rein kumulativer Gebrauch der Worte als rhythmischer Partikel, hier noch prekär einer Bedeutungsstruktur folgend, läßt jedoch z. B. Hans Arps Gedicht "Sekundenzeiger" als unmittelbare Fortsetzung der "Fontana malata" lesen:

Daß ich als ich
eins und zwei ist
daß ich als ich
drei und vier ist
daß ich als ich
wieviel zeigt sie
daß ich als ich
tickt und tackt sie
...

Bei Arp ist derjenige Kompromiß mit dem Bedeutungsgehalt der Worte aufgegeben, den Palazzeschis Prosaisierung noch beibehält. Das nähert seinen Text vollends dem Kinderreim,³⁰³ dem zu Zwecken der Abzählung sein "Inhalt" gleichgültig sein kann.³⁰⁴ Kulminationspunkt dieser Tendenz bei Palazzeschi ist seine "Canzonetta" "Lasciatemi divertire", die programmatisch erklärt, sich aus Abfällen der Alltagssprache aufzubauen, ohne es wirklich zu tun. Der "Spaß am Aufgelesenen", das unterscheidet ihn noch von Schwitters etwa, bleibt hier Gestus.

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccolo corbellerie
sono il suo diletto.

Cucù rurú
rurú cucú
cuccuccurucú

Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,
licenze poetiche.
sono la mia passione.

...

~~Sapete cosa sono?~~
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la ... spazzatura
delle altre poesie³⁰⁵

Die Ironie dieser Texte Palazzeschis liegt in ihrer unverteidigten, ungerechtfertigten Präsentation. Ihr granularer, rein additiver Zustand ist nicht in semantischem Sinne funktional, ihr Spiel mit der Syntax ist Finte. Ihre

Bedeutung läge allein in der Beschränkung der Intentionalität auf sich selbst, auf ihre eigene Selbstvorführung, allein in ihrer Sinnlosigkeit surrogieren sie Bedeutung. Im Gegensatz zu Marinettis Dekompositionen läßt Palazzeschi die Struktur der Sprache grundsätzlich bestehen und benutzt sie als Fassade, denn nur mit ihrer Hilfe kann sein dialektisches Spiel der Blockierung der Intention gelingen, nur so springt kein Sinn aus seinem Text heraus. In Marinettis Poesie stand eben die Sprachzertrümmerung, die Ausschließlichkeit möglichst weit herbeigezogener Analogien als Index für die Echtheit der in ihnen über die Realität und ihre Abbildung hinausschießenden poetischen Intention. Palazzeschi setzt dieser futuristischen "folia" den Infantilismus entgegen. Seine "sinfonia quotidiana"³⁰⁶ nimmt auf diese Weise zwar an den destruktiven Intentionen des Futurismus teil, weiß jedoch, daß sie, um in ihnen zu verbleiben, der traditionellen Sprachstruktur bedarf. Das bestimmt sowohl seine Möglichkeit der Mitgliedschaft in der Gruppe wie seine grundsätzliche Differenz zu ihr.

Palazzeschis ironisch-kontemplative Haltung entrückt ihn entscheidend dem futuristischen Dynamismus. Seine Figuren sind grundsätzlich inaktiv und allein, ihr Voyeurismus etwa im zitierten Gedicht "Le carovane", aber z.B. auch in "Il cancello" u.a. läßt kein Überschreiten der Grenzen zu. Das Tempus seiner Gedichte ist grundsätzlich das Präsens, das kein Aufbrechen seines Zirkels, kein Vorher und Nachher, keine Entwicklung kennt; zu Recht spricht De Maria vom "irrigidarsi del tempo" in Palazzeschis Gedichten.³⁰⁷ An keiner Stelle findet sich eine Dynamik, die Marinetti mit Wortverformungen ausdrücken wollte, Verlaufsformen kommen nicht vor. "L'iterazione palazzeschiana", schreibt Piero Bigongiari, "messa a fronte con l'iterazione figurale delle scomposizioni futuriste, che hanno un fine fonodinamico sul piano, risulta al contrario una forma di bloccaggio di qualunque potenziale dinamico, e anzi

accentua la staticità e la extemporalità degli eventi narrati, i quali pertanto ridondano tutti, esaltandola, in una sorta di ipnosi figurale che contribuisce per non piccola parte alla loro atemporalità favolosa."³⁰⁸

In dieser Festschreibung des voyeuristisch-kontemplativen Zustands, in diesem Mißtrauen gegenüber der figuralen Bedeutung der Sprache, das sie nur als Konvention akzeptiert und durchschaut, ohne ihren Bildcharakter selbst wie in Marinettis *Tavole Parolibere* und in der späteren "poesia visiva" bzw. konkreten Poesie³⁰⁹ zu entwickeln, liegt zugleich die historische Grenze von Palazzeschi's Poesie. Der Literaturgeschichte erscheint sie lediglich als Vorbereitung der Moderne, gehört ihr jedoch nicht schon an. "La poesia di Palazzeschi", schreibt Gianni Pozzi, "è davvero la spazzatura, il residuo di una tradizione andata in frantumi sotto i colpi del grottesco infantile e della polemica futurista ed in questo senso essa rimane documento significativo di un momento storico necessario alla fondazione della nuova poesia."³¹⁰

Ganz gleich, ob man die "Tavole Parolibere" Marinettis und seiner Schule oder, wie Pozzi, Bigongiari, Binni u.a., den Hermetismus Ungarettis, Cardarellis und Montales als Erfüllung dieser neuen Poesie ansieht, in beiden Fällen erscheint diejenige Palazzeschi's als bloße Vorstufe. Seine "critica parodistica del romanticismo" (Marinetti) hatte zwar die "Kritik" mit dem Futurismus gemein, unterschied sich in ihrer "Parodie" aber unversöhnlich vom hermetistischen Programm.

Der gemeinsam mit Papini und Soffici 1914/15 vorgenommene Austritt aus dem Futurismus ermöglichte es Palazzeschi sowohl von dessen Interventionspropaganda wie von dessen faschistischen Engagement sich fernzuhalten. Seine "Abstinenz vom Enthusiasmus" führte ihn in die Isolation sogar innerhalb der Florentiner Gruppe, mit

der er gemeinsam die Kritik an Marinetti vorgetragen hatte. In der unmittelbaren Nachkriegszeit, 1920, publizierte er sein Buch gegen den italienischen Imperialismus, "Due imperi ... mancati" (Firenze 1920), dem in der zweiten Nachkriegszeit "Tre imperi ... mancati" (Firenze 1945) folgte. Palazzeschi hat sich nach seiner Trennung vom Futurismus weder an den Debatten um eine "faschistische" Kunst, die innerhalb der Florentiner Gruppe vor allem von Soffici geführt wurden, noch an neuen literarischen Formationen - etwa an Bontempellis Novecento - beteiligt. In der während der Nachkriegszeit herrschenden Alternative zwischen Futurismus einerseits und dem Neotraditionalismus Bontempellis andererseits, fand seine Literatur wenig Anklang. Erst die jüngste Literaturkritik konnte ihn als Vorläufer sowohl der futuristischen Experimente wie der Formstrenge Ungarettis, die bei ihm noch ineins fallen, erkennen.

Für den Maler und Schriftsteller Ardengo Soffici ergab sich der theoretische Standort des Futurismus in einer Synthese von Impressionismus und Kubismus.³¹¹ Während der Impressionismus die Realität zum flüchtigen Eindruck verwische, also zwar Bewegung und Vergänglichkeit ausdrücke, aber nur jenseits seiner Bilder, als Passage vom einen zum nächsten, schließe der Kubismus mit seiner Analyse der Räumlichkeit der Objekte Bewegung und Veränderung von ihnen aus. "L'impressionismo negava il limite, il contorno: il cubismo proclama l'esistenza della linea, e studia le misure dei piani che include."³¹² Sofficis Futurismus ergibt sich hieraus in einem einfachen Syllogismus: "Si potrebbe quasi parlare di un'antinomia dei termini: impressionismo (tesi), cubismo (antitesi), e vederne la rivoluzione inteso come un impressionismo successivo - che sarebbe la sintesi."³¹³ Allein diese

Synthese sei realistisch, allein ihr gelinge es, "rendere lo cose visibili nella loro concretezza, ma anche nei loro rapporti dinamici d'influenza reciproca e con l'ambiente."³¹⁴ Der kubistischen Kunst sei ihr "cerebralismo" - wie Soffici in der Nachkriegszeit sagen wird - vorzuzugeworden, der impressionistischen ihr "sensualismo fiacco", dagegen habe der Futurismus das Monopol auf Modernität.

Aus der Kombination von Kubismus und Impressionismus ergeben sich für Sofficis Ableitung jenseits der politischen Motivationen des Futurismus, d.h. jenseits seiner Prägung durch Marinetti als "stile di vita", die Aufgaben der futuristischen Kunst: "Il pittore futurista concilia i due principi opposti, e basandosi sul principio commune alle due scuole opera una sintesi consistente nel raffigurare il movimento dei corpi non per via di vibrazioni, ma per mezzo di uno spostamento, intersecazione e compenetrazione dei piani della realtà."³¹⁵ Das futuristische, in dieser Hinsicht vor allem von Boccioni entwickelte Vokabular - "compenetrazione" war sein Schlüsselbegriff - wird in dieser Begründung durch Soffici zwar aufgenommen, erscheint aber ausschließlich als kunstimmanente Notwendigkeit, d.h. ohne den originären stürmischen Anspruch des Futurismus auf ethische und politische Erneuerung und ohne den daraus folgenden Traditionsabbruch.

Die 1920 erschienenen "Primi principi di una estetica futurista", die jedoch auf Ausarbeitungen von 1914/15 zurückgehen, beschreiben ähnlich wie Papinis oben besprochener Artikel "Il cerchio si chiude" das Krisenmoment der modernen Kunst durch ihre Aufhebung in dinggebundene Lebenspraxis. Der Realitätsgehalt der modernen Kunst und damit ihr Daseinsrecht, das war schon das Ergebnis seines zuvor besprochenen Buches "Cubismo e Futurismo", ergebe sich ausschließlich an der äußersten Spitze der Modernität. Wenn, das ist der Ausgangspunkt der moder-

nen Kunst überhaupt, Inhaltlichkeit nur noch in der Reflexion durch Form sich aufbewahrt, dann ist Form nicht mehr zitierbar; ihre Konventionalität träfe unmittelbar den Inhalt. Es kann damit keine mittlere, und das hieße in diesem Zusammenhang, mittelmäßige Moderne geben, allein in kompromißloser Originalität erreiche Kunst für einen Augenblick Wahrheitsgehalt als Registrierung des, so Soffici, "chemischen" und nicht "mathematischen" Analogismus der Natur. "Originalità = prolungamento d'ipotesi artistiche. Approfondire la sensazione fino a stabilire una corrente emotiva fra le più lontana analogie. Ampliare sempre più l'immagine; liberarla via via dagli impacci dell'ultimo logicismo, dell'ultimo buon senso, dell'ultima vigliaccheria. Condurla verso la sua pura funzione dinamica espressiva."³¹⁶ Der Eintritt unverarbeiteten Rohmaterials, das direkt auf außerhalb des Kunstwerks liegende Sinnbezüge verwies, kann auf dieser Stufe des radikal gefaßten Formbegriffs nicht zugelassen werden - ein solcher blinder Fleck im Kunstwerk wäre auch noch die konventionelle, bloß hergenommene Form selbst. Die Emotivität der Kunstproduktion ist hier bei Soffici Funktion des Zusammenschießens weit auseinanderliegender Korrespondenzen, auch darin ist sein hier entwickelter Kunstbegriff radikal hermetisch, während sie bei Marinetti umgekehrt derjenige katalysatorische Funke war, der ihre Synthese erst ermöglichte. Nur jenseits der Konvention sei Echtheit garantiert. Das Kunstwerk zahlt für diese Authentizität den Preis seiner Unvermittelbarkeit, der es, im gelungenen Fall, auch nicht mehr bedarf. Es leistet, um die Begriffe der Ästhetik David Humes zu gebrauchen, auf "facility" zugunsten der "novelty" Verzicht, das Neue, das es enthält, ist nicht länger entzifferbar.³¹⁷ Hier deutet sich der immanente Umschlag in dieser Forderung nach völliger Ehrlichkeit bereits an; die von allem abgehobene Originalität fiele mit willkürlichem und absurdem Spiel, d.h. mit äußerster Fiktionalität ineins. So fährt Soffici wenige Sätze

später fort: "Sincerità vuol dire --- approfondimento audace delle proprie tendenze personali e caratteristiche; vuol dire estendere fino alle estreme possibilità la nota singolare delle proprie facoltà creative; esprimere il proprio io fino ai limiti dell'assurdo, senza residui, né pudori; né paura di esorbitare dal dominio riconosciuto dell'arte o del gusto corrente."³¹⁸ Überschreitet das Kunstwerk jedoch diese "Grenzen des Absurden", so schwindet sein Ausdruckswert, in dessen Namen die gesamte Argumentation geführt wird, dahin; unvermittelbare Subjektivität negierte sich selbst. Soffici verfällt der Illusion, die konsequent ihren eigenen Regeln folgende Kunstproduktion könne vom Material und von dessen Abbildung sich befreien, und es dennoch als "Hypothese einer möglichen Natur" (Soffici, ebenso Adorno)³¹⁹ in sich bewahren. Die in dieser Formel bereits angedeutete Regression auf eine quasi-magische Funktion der Kunst konnte sich solange vertreten, wie die Ablösung von einer a posteriori Darstellung durch eine a priori Konstruktion nach nicht nur subjektiven Konstruktionsprinzipien gedeckt war. Aber eben diese Allgemeinheit eines künstlerischen Geistbegriffs wird auf dieser Stufe selbst noch als der Kunst heterogen erfahren, als selbst noch der Absorption und Verarbeitung des Subjekts bedürftig, und könne daher nicht ins Kunstwerk eingehen. So verfehlt Sofficis Radikalität paradoxerweise diejenige Balance, in der moderne Kunst allein ihren Ort fände. Ohne verantwortungsloses Spiel, ohne "Unmündigkeit aus Mündigkeit" (Adorno) wäre, soweit ist ihm zu folgen, Kunst nicht zu denken, der spleen ist ihr notwendig.³²⁰ Indem er sie jedoch unter Berufung auf ihren Spielcharakter völlig autonom und "befreit" zu etablieren gedenkt, erniedrigt er in Wahrheit die Kunst zum bloßen Spaß, dessen Organisation letztlich die Kulturindustrie übernimmt. Die von ihm pro-

pagierte absolut autonome Kunst verkäme zum schlechten Scherz.

Soffici gelangt zur Hypothese einer Kunst allein für Künstler, abgelöst von jedem Bezug auf eine ihr äußerliche Realität.³²¹ Er verkehrt die Schwierigkeiten moderner Kunstproduktion in ihre Rechtfertigung: "L'inutilità e l'artificio debbono essere i caratteri fondamentali della pura creazione estetica!"³²² In dieser kategorischen Formulierung berührt sich die Autonomie der Kunst mit ihrem diametralen Gegensatz, dem Vergnügen. Zumindest könne sie, so Soffici, nicht mehr auf diejenige Bewunderung rechnen, die ihre Fundierung durchs Ritual einst hervorrief. "Per libertà, in ordine estetica, il Futurismo intende: negazione di ogni carattere di serietà nell'arte. Assioma 1 - L'ARTE NON È UNA COSA SERIA. (...) Assioma 2 - L'ARTE NON È VENERABILE E NON DEVE INCUTER RISPETTO. (...) Una volta abolita la persuasione che l'arte compia una spezie di missione redentrice dell'umanità, viene di suo che essa debba perdere totalmente la stima degli uomini in generale."³²³ Das absolut traditionslos Neue, das Soffici fordert, zieht sich auf den Begriff des "meraviglioso", der "sorpresa prolungata"³²⁴ zusammen. Das jeglicher Kausalität enthobene "Wunderbare" der Kunst neutralisiert sich gerade vermöge seiner Radikalisierung, und sofern Sofficis "Estetica futurista" diesen immanenten Umschlag registriert, bildet sie eine der frühesten Formulierungen der Aporie des Avantgardebegriffs; noch Bretons erstes Manifest des Surrealismus von 1924 kreist um eben dieselben Begriffe. Wenn moderne Kunst zum individuellen Capriccio gerät, das über seinen Gehalt nicht mehr sich Rechenschaft ablegen kann, wenn "si viene a scoprire che ... il gran Problema della nostra più profonda anima: il Senso dei Sensi, non era altro che un - Nonsenso"³²⁵, dann verschiebt sich auch der Begriff des Künstlers von

seiner Statthalterfunktion auf die des mehr oder minder virtuosens Artisten: "Arrivati a considerare l'arte come un'attività semplice dello spirito immaginativo, senza finalità alcuna, senz'altro scopo che la perfezione del proprio gioco: posto un principio di metalogica alla base di ogni moderno sviluppo della facoltà lirica; stabilito il carattere ironico di ogni forma superiore di creazione artistica, non s'incontreranno più grandi difficoltà per riconoscere che l'arte stessa tende insomma a una liberazione suprema, col divenire, alla fine, null'altro che un divertimento."³²⁶ Der vollkommen abgespaltene Künstler macht sich zum Akrobaten, zum Jongleur oder zum Athleten. Dann aber bestehen zwischen Künstler und Nichtkünstler, von deren unvermittelbarem Gegensatz Soffici ausgegangen war, höchstens noch quantitative Unterschiede der Geschicklichkeit. Die einfache Bestimmung des Kunstwerks als "Überraschung", die ebensowohl von nichtkünstlerischen Erscheinungen hervorgerufen werden kann, löst seinen radikalen Gegensatz zur bloß vorfindlichen Realität wieder auf, von dem Soffici ausgegangen war. Seine Intention nach radikalem Ausdruck, der jede Reproduktion ausschließe, führt, das ist ihm selbst wohl bewußt, zur Aufhebung der Kunst. Radikaler Ausdruck sind nur die Dinge selbst, sie allein wären nur produziert. "Tutta la realtà può essere un giorno amata e condensata in un accenno; e poi senza più intermediario di rivelazione artistica. Destino dunque dell'Arte: AFFINARE TANTO LA SENSIBILITÀ GENERALE DA RENDERE INUTILI LE PROPRIE MANIFESTAZIONI? CIOÈ: ABOLIZIONE DI SE STESSA."³²⁷ Der Protestgestus, als der Sofficis Ablehnung der Konvention zunächst sich aussprach, gibt sich hier selbst auf; Kunst wird zum bloßen "accenno" wie jeder andere auch. In der Kunst kristallisiert sich nun nicht mehr stellvertretend die "Hypothese einer möglichen Natur", sie wird vielmehr zur bloßen Verhaltensform³²⁸, zum

"stile di vita" (Marinetti), von der Mode, wie Soffici schreibt,³³⁶ letztlich ununterscheidbar. Als Mode aber führt Kunst gerade in ihrer Suche nach dem nie Dagewesenen in die Konvention zurück, sie wird "ewige Wiederkehr des Neuen" (Benjamin).³³⁰

Ein wir immer auch hypothetischer Charakter der Kunst setzte ein Mindestmaß an Verbindlichkeit und Kristallisation voraus. Nun aber werden die vorfindlichen Dinge selbst schon zu ästhetischen Manifestationen, ohne noch des Eingriffs zu bedürfen. Soffici gelangt zu "una visione del mondo umano concepito esso stesso come opera d'arte; che è come dire un mondo dove l'arte, in quanto prodotte individuale, non ha più ragione di essere, unicamente perché l'espressione ... è passata dalle opere particolari negli atti comuni della vita; la sensazione si è tradotta in sentimento ed azione: il Lirismo, in una parola, è divenuto la legge e la regola armonica dell'esistenza di tutti."³³¹ Von der Utopie einer Aufhebung der Kunst durch die schließliche Realisierung ihrer Hypothese ist diese Konzeption Sofficis grundsätzlich zu unterscheiden. Was sich bei ihm selbst aufgibt, ist allein die Kunst, das ist seine Differenz zu anscheinend sehr ähnlichen Formulierungen aus derselben Zeit von Malevitsch, Lissitzky oder Chlebnikov, und zwar schon in der Programmatik, nicht erst in der Ausführung.

Was zunächst noch als Polemik gegen den ritualistischen Kunstbegriff gelesen werden mag, gerät bei Soffici unter der Hand zur ästhetischen Rechtfertigung gesellschaftlicher Zustände. Die radikale Autonomieerklärung der Kunst erweist sich als Harmonisierung der Gesellschaft. Wenn künstlerische Arbeit sich der industriellen Herstellung anglich, so erscheint nun umgekehrt diese ästhetisch aufgehoben. Die Selbstauflösung der Kunst wird demgegenüber zur bloßen Vorbereitung. Soffici schreibt am Ende seiner Passage: "Io vedevo ormai il mondo, o per meglio dire la

vita degli uomini, non più come uno svolgersi di azioni disordinate, arbitrarie, incompasto, ma invece come una rappresentazione - molto simile a quella del teatro, dove ognuno fa la sua parte secondo un principio d'arte - un'estetica. E ogni azione umana, non come l'esplicazione naturale di una energia vitale, ma come una parte - una posa."³³² An der chaotischen Realität hätte sich damit nichts geändert, allein die Kunst hat ihre Einspruchsmacht aufgegeben. Es käme allein darauf an, sich auf einen genügend erhobenen Standpunkt zu versetzen, um die Realität als arrangiertes Drama zu begreifen. Daß es den Akteuren notwendig undurchsichtig bleiben müsse, tue dieser ästhetischen Versöhnung keinen Abbruch, sondern trage im Gegenteil dazu bei, daß sie ihre Rolle überzeugend spielten.

Oben zitierte Passage trägt bereits die populistischen Züge, die in Sofficis Schriften der Nachkriegszeit immer deutlicher hervortreten werden und Ruggiero Jacobbi in seiner Besprechung der futuristischen Literatur zu den Worten veranlaßten: "Dalla guerra Soffici doveva tornare come il più reazionario fra gli uomini della nostra restaurazione culturale."³³³ Reaktionär wird Sofficis Populismus durch seinen eigentümlich unrealistischen Aggregatzustand, er stellt sich nicht für den Handelnden selbst her, sondern allein für ihren Betrachter. Das ist anhand von Sofficis Lyrik näher darzustellen.

In Sofficis Poesie der futuristischen Periode³³⁴ markiert sich die Brüchigkeit des Kunstwerks zunächst durch den Eintritt von Reklameformeln und durch Einmontierung fremdsprachiger Zitate, vor allem aus dem Französischen, gelegentlich auch aus dem Englischen, in die poetische Sprache. Indem auf diese Weise deren Inkonsistenz vorgeführt wird, höre das Kunstwerk auch auf, sich als individuelles Produkt auszugeben. Das Gedicht scheint so selbst zum Teil des Alltagslebens zu werden.

La Ville ti offre ancora ogni mattina
Il bouquet fiorito dello Square de Cluny;
Dal boulevard Saint-Germain, scoppiante di trams e d'autbus,
Arriva, la sera, a queste campagne, la voce briaca della
giornalaia
Di rue de la Harpe:
"Paris-cûrses", "l'Intransigeant", "la Presse".³³⁵

Alle Gedichte enthalten eine sehr präzise Orts- und Zeit-
angabe, die, so scheint es zunächst, ihren zufälligen
und umständebedingten Charakter betonen.

Dalle 8,45 alle 10,10
Ho visto il mondo insanguinato
Nel rettangolo di un vetro vermiglio
Con queste epigrafi in lettere di maiolica bianca:
Antagra Bisleri,
Guarisce la gotta e le diatesi urica;
Nocere Umbra,
(Sorgente angelica)
Acqua minerale da tavola gazosa e digestiva.³³⁶

So beginnt das Gedicht "Noia". Für die abrupte Verkopplung
von Sprachbruchstücken unterschiedlichster Herkunft, auf
deren Organisation Soffici bewußt verzichtet, bietet
"Crocicchio" ein extremes Beispiel:

- Nous n'avons plus d'amour que pour nous-mêmes, enfin. -
"È proibito parlare al manovratore".³³⁷

Dem Verzicht auf ästhetische Sublimierung siedelt sich
jeder Eindruck auf gleicher Wertskala an, alles kommt
auf derselben Ebene zu stehen, ist gleich wichtig und
bedeutend. So fährt "Noia" fort, nachdem sie sich zu-
nächst nicht als eine allgemeine, sondern als die spezi-
fische eines bestimmten Morgens in Paris vorgeführt hatte:

Non c'è più speranza di vivere
Nell'assoluto della gioia o dell'alto spleen,
Fuori delle contingenze.
Il prisma dei tempi e dei sentimenti
Muore al dettaglio, arenato come il sifilitico sole:
Il calendario è al bigio fisso.³³⁸

Dieses Stillstehen der Zeit in der Erwartung ihres Fort-
rückens, paradoxerweise gerade unter der Herrschaft der
Kontingenzen, gewinnt sofort apokalyptische Züge: "Tutti
gli usci son chiusi come l'apocalisse".³³⁹ Diese Ge-
schlossenheit im Z,,fälligen ist im Zusammenhang damit zu
lesen, daß Sofficis Gedichte grundsätzlich noch ihren
beschränkten Blickwinkel, ihren kleinen Realitätsausschnitt,
den sie vor sich haben, mitbeschreiben. Auch der poetische
Standpunkt bietet insofern kein Entkommen. Bald aber ver-
kehrt sich dieser Zustand in eine Befreiung von Raum und Zeit,
in den erlösten Zustand der Simultaneität. Hier aus
"Arcobaleno":

Un treno passeggiava sul quai notturno
Sotto la nostra finestra
Decapitando i riflessi delle lanterne versicolori,
Tra le botti del vino di Sicilia;
E la Senna era un giardino di bandiere infiammate.
Non c'è più tempo:
Lo spazio
È un verme crepuscolare che si raggricchia in una goccia di
fosforo:

Ogni cosa è presente.

...

L'oggi si sposa col sempre."³⁴⁰

Der Aspekt des Gefängnisses geht bei dieser Hingabe an
die Kontingenz verloren. Sofficis Beobachtung, jeder
Augenblick sei von der Möglichkeit der Erlösung gleich weit

entfernt, die zum Eintritt des heterogensten Materials in den poetischen Text geführt hatte, verkehrt sich in die, jeder sei ihr gleich nah.

Si, caro!

L'uomo forte è colui che sa vivere nella contingenza al
pari dei fiori:

Guarda il signore che passa
E accende il sigaro, orgoglioso della sua forza virile
Recuperata nelle quarte pagine dei quotidiani,
O quel soldato di cavalleria, galoppante nell'indaco della
caserma

Con una ciocchetta di lilla fra i denti.
L'eternità splende in un volo di mosca.³⁴¹

Sofficis Begriff der Simultaneität ist der Indifferenzpunkt zweier entgegengesetzter Reaktionen, die sich ineinander verkehren. Sie kann als beengende Geschlossenheit erscheinen, dann wird der Poet zum "spalancatore di finestre", der paternalistisch auffordert: "Lasciate le cose, gli uomini, i paesi/Venire a me come semplici fanciulli"³⁴²; oder sie erscheint umgekehrt als bereits glückserfüllter Raum, ohne daß sich etwas real veränderte, dann wird die "Poesia vertice raggiante dell'universo/Anche i tuoi vestiti mortali sono adorabili."³⁴³ Soffici löst diesen Einstand zugunsten des letzteren auf. Damit wird seine "Noia" zur bloßen Prämisse des "Glücks in der Kontingenz". Es ist daher zu kurz gegriffen, bei Sofficis Collagetechnik dieser Jahre wie Anna Elena Giammarco³⁴⁴ einfach von einer "Profanisierung der Poesie" zu sprechen. Seine Montage von Realitätsbruchstücken in die Poesie trägt die Bestimmungen der poetischen Erhebung unverändert an sich. Nur dadurch kann seine ästhetische Versöhnung gelingen, daß sie zunächst die Hingabe an die Kontingenz mit allen Folgen durchführt, daher seine präzisen Angaben des Orts und der Zeit, daher seine Zitate aus der Reklamesprache. Sie nehmen hier

in keiner Weise den lyrischen Gestus zurück, im Gegenteil werden alle diese Wirklichkeitssplitter im Resultat um so absoluter, je empirisch zufälliger sie zunächst waren.

Soffici gehörte zu denjenigen futuristischen Poeten, die eine zeitlang auch mit Marinettis Technik der "Tavole Parolibere" experimentierten. Seine Veröffentlichung in dieser Hinsicht ist "BIF SZF+18-Simultaneità - Chimismi lirici" (1915), in der eigentümlicherweise auf der Seite neben der figuralen Textkomposition der entsprechende "normale" Text abgedruckt ist. Auch in diesen "Tavole Parolibere", so Sofficis Anspruch, stelle sich poetische Stimmung im traditionellen Sinne gerade durch ihre Zersplitterung in willkürliche Bestandteile her.

Sofficis Poesie konnte später auf die kontingente Vorbereitung des befreiten Zustands verzichten und die aus ihr sich ergebende "neue Ordnung" unmittelbar erfassen. So heißt es in dem Gedicht "Resurrezione", das offenbar während des ersten Weltkriegs entstanden ist:

La morte è morta:
Apriamo la porta,
Usciamo al giardino;
Il mondo è divino.
Divini i fiori,
Divini i colori,
Divini i frutti,
E gli alberti tutti.

...

Vinta è la materia
Con la sua miseria,
Vinto il corpo inetto
Dal chiaro intelletto.
Dentro il cuore mio
È tornato un Dio,
Musica e misura
Della gran natura.³⁴⁵

Es wird deutlich sein, in welchem Sinne gerade der erste Weltkrieg die Rückkehr Sofficis zur "neuen Ordnung", die er bald darauf auch politisch propagieren wird - siehe dazu seine "Ode" an Mussolini³⁴⁶ - bezeichnete. Abgesehen von der lächerlichen Reimung dieses Gedichtchens, wichtiger ist, daß Soffici in seiner neuen Seligkeit den Anspruch auf sinnliches Glück nicht einlösen kann, von dem er ausgeht. Sein Ausbleiben denunzierte ihr Scheitern. Die Kontemplarisierung des Glücks war schon in seiner futuristischen Phase präsent. Nehmen wir noch einmal für einen Augenblick sein oben besprochenes Gedicht "Arcobaleno":

Basta guardarsi intorno
E scriver come si sogna,
Per rianimare il volto della nostra gioia.
Ricordo tutti i climi che si carezzati alla mia pelle
d'amore,
Tutti i paesi e civiltà
Raggianti al mio desiderio.
...
Ma il canto più bello è ancora quello dei sensi nudi³⁴⁷

Das Glücksversprechen ist in diesen Zeilen in seinem Vokabular sehr massiv. Es geht um "gioia", um "carezzare", "desiderio", und schließlich um "sensi nudi". Für ihre Erfüllung dagegen steht kontemplative Stille:

Silenzio, musica meridiana,
Qui e nel mondo, poesia circolare.³⁴⁸

Das Glück, das Soffici verspricht, ist bezeichnenderweise ohne bewußtes Subjekt, er selbst verknüpft es mit dem Traum. Es ist daher auch ohne sinnliche Erfüllung, die "gran Natura" Sofficis besteht allein aus "Musik und Maß". Auffallend auch in den Reimen der "Resurrezione", daß der Schreiber nicht "aus" dem Garten heraustritt, sondern "in"

den Garten, dennoch aber "heraus". Wo Sofficis politische Schriften in populistischem Sinne - meist mit dem Hintergrund des "schönen Nestes" (Soffici) der Toscana - auf Natur Bezug nehmen, da erscheint sie als eigentümlich unkörperliche und hat die Versagung so immer schon in sich.

In Sofficis Schriften zur Kunst nach seiner Absage an den Futurismus erscheint die Avantgarde, sofern sie den Umschlag der Kontingenz ins Absolute nicht mitvollführte, als "aberrazione cerebrealistica"³⁴⁹, die die durch diesen Umschlag ermöglichte neue Einbindung des Künstlers in den ästhetischen Arbeitsprozeß nicht begriffen habe. Er wendet sich damit demagogisch mit dem Argument des abstrakten Intellektualismus gegen diejenigen Künstler, die im Gegensatz zu ihm am materiellen Glücksanspruch festgehalten haben. Wenn sein Argument überhaupt Sinn hat, träfe es allenfalls ihn selbst. Was den Soffici des "Richiamo all'ordine" - so der Untertitel seines Buches "Periplo dell'Arte" (1928) - vom futuristischen Soffici unterscheidet, ist lediglich, daß nunmehr ein Aspekt der profanen Welt vom "Mysterium der künstlerischen Inspiration" (Soffici) ausgeschlossen wird, nämlich die allzu physische Technik. "L'emozione lirica o poetica non è prodotta nell'artista se non dal mistero che ogni cosa naturale racchiude in sè, dal cielo con i suoi atri ..., dagli animali ai frutti della terra, da un luogo ridente o mesto all'oceano sterminato, i quali tutti parlano all'anima della divinità del mondo, esaltatrice quando pare rivelarsi in un attimo di grazia, sconsolante e terrificante allorché mostra soltanto il suo volto muto, abissale, impenetrabile in eterno."³⁵⁰ Die Technik dagegen birgt kein "Geheimnis, das war der Grund, warum der Futurismus auf sie sich fixierte und wird hier zum Grund, nicht in Sofficis Aufführung der "natürlichen Dinge" aufgenommen zu werden. Andererseits enthüllt gerade diese Naturbeschreibung Sofficis, der sich nun als "convertito all'ordine"³⁵¹ definiert, wie wenig diese Ordnung mit der Natur zu tun hat, auf die sie sich beruft. Auffallender-

weise kommen z.B. weder Arbeit noch Großstadt noch Bedürfniss an diesem Ort vor, ohne daß sie doch befriedigt wären, sie fallen einfach fort. Gegen den Futurismus fragt Soffici nun zurück, welche Krise die Vertreibung aus diesem Paradies bewirkt habe. "Che cosa è avvenuto verso il millenovecento di tanto catastrofico da far perdere al disegno la sua funzione di delineare le forme, al colore quella di accusarle e farle trionfare, al chiariscuro quella di dar risalto e luce ai corpi, agli oggetti, alle cose dell' universo osservato ed amato? Che cosa è accaduto perché la figura umana, gli animali, le piante, i cieli non potessero esser più considerati come elementi rappresentativi di un mondo interiore poetico?"³⁵² Seine Antwort besteht in der Leugnung der Krise, der er hier nachfragt. Die Kongruenz von äußerer Erscheinung und Ausdruck gelte nach wie vor, allein aus Übermut hätte die artistische Moderne diese Grenze überschritten. "Di realmente nuovo non c'è che la ciarlataneria, l'ignoranza e la stupidità di alcuni dilettanti, i quali vogliono acquistare gloria e ricchezze con giunterie puerili; favoriti meravigliosamente in ciò dalla bestiaggine, dalla volgarità e dalla mancanza di gusto dei pubblici democratici e materialistici, sordi alla voce dello spirito, della bellezza, dell'ordine: cioè dell'autentica civiltà."³⁵³ Soffici läßt hier diejenige Krise verschwinden, die ihm selbst den Weg zur nun erreichten neuen "Ordnung", "Schönheit", "Geschmack" usw. gewiesen hatte. Nicht daß er sich mit dieser Verdrängungsleistung jeglicher Urteilsmöglichkeit über die Avantgarde begibt, ist das Demagogische dieser Argumentation, sondern daß er sie dennoch als Urteil ausgibt. In einfacher Umkehrung seiner Position der futuristischen Periode und dennoch in ihr vorbereitet, wird nun behauptet, ein Kunstwerk, das seine individuellen Züge hervorkehre, habe höchstens noch psychologischen und dokumentarischen Wert. Von der Deformation des Kunstwerks wird unmittelbar auf die des Künstlers zurückgeschlossen, nicht weit entfernt mehr von der Nazi-

Kampagne um die "Entartete" Kunst. Wenn Sofficis Absoluten, während seiner futuristischen Zeit noch durch die Kontingenz hindurchmußte, so meint er diese Substanz nun unmittelbar ergreifen zu können, und sie sei ewig. In ihrer Propagierung ist Soffici nun jedes Mittel recht, sofern es nur den Anschein des "Metaphysischen", von dem Carràs kaum unterschieden, an sich trägt. So begreift er die Moderne im Sinne Weiningers als Ebraisierung und Verweiblichung; das Resultat ist ein vollkommen verquerer Chauvinismus: "Si tratta di un mero difettantismo anarchico e alogico (es geht um die Avantgarde/M.H.), che è appunto il modo normale di vita interiore alla donna con le sue nevrosi e le sue morbosità. (...) E qui occorrerebbe forse il destro di notare come la cosiddetta 'modernità' convalidi appieno certa teoria esposta decenni addietro dal Weininger nel suo volume 'Sesso e carattere', con chiaroveggenza che può dirsi profetica. Il fatto che codesta modernità nel pensiero e nel arte dimostra sempre più di avere i suoi massimi campioni (si veda Parigi e Berlino) negli invertiti negli ebrei di tutti i paesi e nelle donne, non corrisponde infatti in modo esatto e impressionante all'idea del pensatore tedesco, che in questi tre esseri riconosceva l'attributo commune del sovversivismo ideale, e dunque la negazione dell'austerità intellettuale, della costruttività morale e del genio virile?"³⁵⁴ Wie schon im Futurismus verschränken sich politische und artistische Argumentation bis zur Ununterscheidbarkeit. Zugleich mit der Inauguration einer neuen Kunst, die in Wahrheit die alte sei, wird eine moralische und politische Erneuerung gefordert, die hier eine Ausgrenzung stigmatisierter Typen als ihre Kehrseite hat; so allumfassend ist diese neue Ordnung nicht, daß sie nicht der Gegner bedürfte. Das ist nach dem Krieg Sofficis Radikalfaschismus, der ihn selbst noch nach Mussolinis Sturz von 1943 dazu führte, die Republik

von Salò zu unterstützen.³⁵⁵ Festzuhalten ist an dieser Phase, das ist für das faschistische Engagemant der italienischen Intellektuellen insgesamt bezeichnend, daß diese neue Begeisterung sich mit einer eigentümlichen Entleerung der realistischen Wahrnehmung kombiniert, in deren Namen diese Rückkehr zur natürlichen Bodenständigkeit dennoch vorgetragen wird. Nur durch eine "tragische" Welt-sicht kann Sofficis ästhetische Versöhnung gelingen. So heißt es in einem Brief vom 1. Juli 1920 an Palazzeschi, der auf dessen Verweigerung gegenüber dem ersten Weltkrieg anspielt: "Io vedo la storia dal punto di vista della Necessità tragica e considero la guerra ecc. e tutti i dolori, gli orrori - le sciagure insomma di ogni genere che l'accompagnano - le vedo come la condizione indispensabile per raggiungere attraverso quell'inferno, un grado più alto di perfezione spirituale, di coscienza e di umanità. Tu consideri quelle cose in se stesse e le odi - come le odio anch'io."³⁵⁶ Palazzeschi hat auf diesen Brief nicht mehr geantwortet, er ist der letzte ihrer Korrespondenz. Er bestand offenbar darauf, die "Dinge in sich selbst" zu sehen.

Soffici gehörte zu denjenigen unter den italienischen Künstlern, die sich am nachdrücklichsten um die Definition einer "faschistischen" Kunst bemühten. Es ist klar, daß auf dieser Stufe der Futurismus, sofern er die Rückkehr zu einer ursprünglichen Natur ablehnte, ausgeschlossen werden mußte. Sein artifizieller "Zerebralismus" finde dagegen, das war auch das Argument des Freundes Sofficis und späteren Herausgebers seiner Opere, Prezolini, seine Entsprechung im Bolschewismus. "Abbiamo già visto come questa tendenza futurista sia appunto quella seguita e glorificata, logicamente, dal bolscevismo russo; e questo sarà sufficiente a dimostrare che dunque non può neanch'essa essere quella che meglio seconda i fini generali del Fascismo." Das Problem ist, daß diese künstlerische Argu-

mentation nur von einer politischen gestützt werden kann, d. h. von einer Definition des Faschismus selbst, und hieran kann Soffici nur scheitern. In Wahrheit dreht er sich im Kreis; er fordert eine bestimmte Kunstform als Ausdruck eines spezifischen Verständnisses des Faschismus und rechtfertigt zugleich seine politischen Vorstellungen damit, daß sie diese Kunst als Entsprechung habe. Ebenso konnte Marinetti während dieser Zeit den Faschismus als "revolutionär" begreifen, um den Futurismus zu rechtfertigen, während sein revolutionärer Charakter doch allein in der Anerkennung des Futurismus bestand. Soffici fährt fort: "Il Fascismo, che è un movimento rivoluzionario, ma non sovversivo o estremista, non tende al capovolgimento dei valori, sibbene alla loro chiarificazione; non ammette l'anarchia e l'abito, ma anzi vuole ristabilita e rinforzata la legge."³⁵⁷ Weiter darf Soffici, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln, nicht gehen. Wenn er den Faschismus als "ritrovamento" begreift, so kann er doch nicht sagen, worin dessen Grundlage bestehe, denn dann träfe seine entmaterialisierte ästhetische Versöhnung die Widerlegung durch eben das Konkrete, auf das er nur in der Phrase Bezug nehmen darf. Er gelangt daher nur zu einer negativen Bestimmung der "faschistischen" Kunst, nur durch Ausgrenzung dessen, was sie nicht sein dürfe, und damit auch zu einer nur negativen des Faschismus selbst. "Manifestazione d'arte fascista non sarannoné gli estetismi europeizzanti, né i pompierismi, né gli avanguardismi, né i neoclassicismi, né i surrealismi, magismi, novecentismi, futurismi ed altri decedentismi ed accademismi di sinistra o di destra, tutti di natura e spiriti forestieri, nordici, luterani, democratici, massonici o bolscevichi."³⁵⁸ Deshalb wendet er sich auch gegen die Konzeption einer staatlich verordneten oder auch nur geförderten Kunst; die dies Faschismus erwachse vielmehr spontan seiner neuen Ordnung, "si tratta di riconoscerla".³⁵⁹

Sofficis Position unter den Künstlern des Regimes, vermittelt wohl durch seine persönliche Freundschaft mit Mussolini³⁶⁰ und ihrer Zusammenarbeit in Prezzolinis Zeitschrift "La Voce" und später in Mussolinis "Il Popolo d'Italia", ist nicht zu unterschätzen. Vom Faschismus empfangend Soffici seine öffentliche Anerkennung durch seine Ernennung zum Mitglied der Accademia (1939) und Giuseppe Ungaretti schlug in einem Zeitungsartikel sogar seine Ernennung zu einer Art Staatssekretär in Sachen Kunst vor.³⁶¹ Ebenso wie Carlo Carrà wird Soffici wenig später unter den Mitgliedern der Novecento-Gruppe auftreten, die er in obige Liste der Dekadentismen wohl nur deshalb aufnahm, weil er noch nicht dazugehörte, und wird in ihrem Rahmen die Debatte um eine faschistische Staatskunst weiterführen.

Der Versuch der Etablierung einer faschistischen Kunst begann 1922, im gleichen Monat wie der Marsch auf Rom, mit der von Margherita Sarfatti organisierten Gründung der Gruppe des Novecento. Es sind, um Begriffsverwirrungen vorzubeugen, vier Gruppen dieses Namens zu unterscheiden: 1. die oben erwähnte der "Sei pittori del Novecento", gegründet in Mailand 1922; 2. die von Massimo Bontempelli ab 1926 angeführte literarische Tendenz; 3. eine Schule der Innenarchitektur ab 1930, eine Art Kompromiß zwischen dem Rationalismus und dem Jugendstil; 4. die neoklassizistische Architektur Piacentinis und Muzios.³⁶² In unserem Zusammenhang hat vor allem die erste dieser Bedeutungen zu interessieren, da diese Gruppe unmittelbar aus der futuristischen Erfahrung hervorging und von ihr die exponiertesten Formulierungsversuche einer "faschistischen" Kunst während dessen Frühphase, also vor dem Bündnis Italiens mit dem nationalsozialistischen Deutschland, unternommen wurden.

Der 1922 ins Leben gerufenen ersten Gruppe des Novecento, die von Marinetti sofort als "futurismo di destra"³⁶³

angegriffen wurde, sich selbst dagegen als "futurismo moderato" verstand, gehörten zunächst die sechs Maler Marussig, Oppi, Bucci, Sironi, Funi und Dudreville an.³⁶⁴ Davon waren zumindest Sironi und Funi Exfuturisten, Sironi hatte sich sogar mit Marinetti in dasselbe Freiwilligenbataillon gemeldet, Dudreville war aus dem Kreis "Nuove Tendenze" hervorgegangen, dem auch der später futuristische Architekt Sant'Elia angehört hatte. Anhand der von Rossana Bossaglia erstmals veröffentlichten Erinnerungen Dudrevilles lassen sich die Details der Gruppenpolitik ausreichend genau verfolgen. Es war von vornherein Streitpunkt unter den italienischen Künstlern, die neue Gruppe wolle das Jahrhundert, das sie im Namen trage, für sich in Beschlag nehmen, nachdem es doch kaum erst begonnen habe. Der Angriff wurde besonders scharf von Carlo Carrà, bereits unmittelbar nach Gründung der Gruppe, in einem Artikel vom 8. Dezember 1922 vorgetragen.³⁶⁵ Soffici einer- und Marinetti andererseits ahnten in ihr eine gefährliche Konkurrenz beim Wettlauf um öffentliche Förderung. "L'ascesa del fascismo", schreibt auch Rossana Bossaglia in ihrer Interpretation, "dava giustificate speranze alla Sarfatti che un movimento partito da Milano, sostenuto dal 'Popolo d'Italia' ... avesse buone probabilità di imporsi."³⁶⁶ Gestützt wurden diese Aspirationen durch die engen Beziehungen Sarfattis zu Mussolini.³⁶⁷ Dudreville sieht in seinen Erinnerungen diese Machtpolitik sogar als treibendes Motiv der Gruppengründung. Zur Frage, warum sie sich auf einen solch kleinen Kreis beschränkte, schreibt er: "Si parlò apertamente della necessità di restare in gruppo chiuso, com'eravamo; Gruppo che sarebbe stato destinato a rappresentare il 'primo girone', (la privilegiata mente direttiva), cui, più tardi e con prudente oculatezza, avrebbe potuto seguire un 'secondo girone' di affiancati, ma senza facoltà deliberativa e, magari in 'terzo girone' evidentemente più spodestato ancora ... Una infernale commedia."³⁶⁸ Die Namensgebung der Gruppe, die auf einen

Einfall Buccis zurückging, sei, so ihre Selbstrechtfertigung, kein Versuch der Monopolisierung der Kunst des neuen Jahrhunderts, sondern, genauer könnte dieser "gemäßigte Futurismus" nicht sich definieren, "un atto di fiducia nel proprio tempo."³⁶⁹

Margherita Sarfatti, Kolumnistin des "Popolo d'Italia", forderte eine Art Moralisierung der Kunst gegen ihre avantgardistische Auflösung. In einem Artikel vom 4. Juni 1922 diagnostiziert sie eine "nostalgia dell'autorità" in der Kunst und unmittelbar vor dem Marsch auf Rom, am 8. September, heißt es: L'arte deve tornare disciplinata in tempi di indisciplina."³⁷⁰ So übernimmt sie ihre Politisierung durch die futuristische Avantgarde, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. "La Sarfatti pensava", faßt Rossana Bossaglia zusammen, "un pò nebulosamente, a uno stile solido e plastico, indirizzata com'era a riconoscere una funzione etica al monumentale."³⁷¹ Die Vagheit dieser Vorstellungen wird schon durch die Uneinheitlichkeit der Gruppenmitglieder deutlich. Ihr Stil reicht vom an Otto Dix orientierten Realismus Dudrevilles über Sironis quasi-metaphysische Bilder der Serie "Periferia urbana"³⁷² bis hin zu Funis Klassizismus à la Quattrovento. Die Gruppe hat weder stilistisch noch politisch irgendeine Repräsentativität, sie erfreute sich nur der persönlichen Beziehungen zwischen Sarfatti und Mussolini, um ihr Gewicht auf dem Kunstmarkt zu vergrößern.

Mit dem Faschismus an der Macht verschärft sich Sarfattis Angriff auf die Avantgarde. In einem Artikel vom 12. Dezember 1926, kurz vor der Eröffnung der zweiten Ausstellung des Novecento, heißt es: "Una volta si esaltava solo la sensibilità, ma ci vuole anche ... forza di sintesi." Eine neue, ethisch verbindliche Kunst, ist hier noch mit der sie angeblich auflösenden Sensibilität durch ein "auch" agglomeriert. Nach einem Rundumschlag gegen die futuristische "Macchinolatria" und den Dynamismus möchte

Sarfatti die wiederaufgerichtete Ethik in irgendeiner Weise mit der "unsterblichen Zeit" in Verbindung bringen: "Insieme con la voce del tempo che sfugge bisogna ascoltare anche le voce del tempo immortale." Eben das habe der Futurismus bisher versäumt, daher könne seine Kunst weder ethisch noch "volkstümlich" sein, sondern sei letztlich eine "eresia nordica". Nur darüber, wie das "insieme" dieser beiden Zeitbegriffe auszusehen habe, in welcher "Synthese" sie vereinigt werden könnten, enthält der Artikel nichts. Sie gehen allein in der Demagogie ihre Verbindung ein, Sarfatti verlangt eine Kunst, "che sembri di tutti e sia nell'essenza per i migliori."³⁷³ Demagogisch ist diese Formel, sofern sie den "Mann von der Straße" (Sarfatti) scheinbar zum Bankett der Kultur einlädt und zugleich ausschließt. Der Kunstaristokratismus, der für den "ritorno all'ordine" der Nachkriegszeit insgesamt bezeichnend war, geht hier mit der Suche nach einem betrügerischen Massenkonsens zusammen, soweit unterscheidet sich die Position der Sarfatti von denjenigen Carràs oder vom "antisozialistischen Credo" Savinio, und definiert die Beziehung des Novecento zum Faschismus.

Die erste Ausstellung der Gruppe fand im März 1923 in der Galerie Pesaro in Mailand statt. Mussolini selbst hielt auf Einladung durch Sarfatti die Eröffnungsansprache, was um so erstaunlicher ist, als es sich keineswegs um ein nationales Ereignis, als vielmehr um die Ausstellung einer kleinen und lokal begrenzten Gruppe handelte. Erklärlich ist es nur als Bestandteil der Politik Sarfattis zur Etablierung einer staatlich protegierten Kunst. Für Mussolini andererseits bot sich die Gelegenheit, erstmals nach seiner Machtergreifung zur Kunstpolitik sich äußern zu können, ohne sich bei diesem quasi privaten Anlaß schon auf eine präzise Richtung festlegen zu müssen. In seiner Ansprache, die vom "Popolo d'Italia" am 27. März 1923 gedruckt wurde, weist Mussolini die Idee einer Staatskunst weit von sich: "Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche

cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo."³⁷⁴ Das Prestige, das die Gruppe durch die Anwesenheit Mussolinis bezog, erweckte sofort das Mißtrauen der anderen italienischen Künstler, die in ihr eine "organizzazione camorristica" (Carrà) erblickten. Auch innerhalb ihrer selbst stieß die Politik Sarfattis auf den Widerstand von Dudreville und Bucci, die sich weigerten, an der Ausstellungseröffnung teilzunehmen.³⁷⁵ Diese Zweifel führten nach der Biennale von Venedig 1924 zu Dudrevilles Austritt. Die von Sarfatti weitergeführte und inzwischen zur nationalen Bewegung ausgedehnte Gruppe, die sich nun anspruchsvoller "Novecento Italiano" nannte, hatte, so Dudreville, mit der ursprünglichen, der er noch angehört hatte, nichts mehr zu schaffen. "Era naturale e logico che Funi, Marussig e la Sarfatti, dominati dal miraggio (niente affatto stupido se pur profondamente disonesto) dei loro ambiziosi disegni, cercassero di ricostruire quello ch'era mancato in un primo esperimento. Era naturale e logico ... ch'essi tentassero l'alleanza di nuovi elementi visto che da parte dei primi s'era dimostrata così ostile e intrattabile. (...) La Sarfatti in quel periodo era un elemento potente nell'ambiente dell'arte e questa sua potenza, in costante aumento sin' allora, era il polo magnetico verso cui tendevano specialmente i più arrivisti."³⁷⁶ Von einer Staatskunst in den Händen des Novecento kann bis zu diesem Zeitpunkt nicht gesprochen werden. Weder entwickelte die Gruppe einen einheitlichen repräsentativen, oder in den Worten Sarfattis "monumentalen" Stil, noch konnte sie Mussolinis Regime auf sich festlegen.

Auch die zweite Ausstellung des Novecento im Februar 1926, bzw. die erste des neuen "Novecento Italiano", nun mit nationaler Beteiligung, unter ihnen Soffici und Carrà, wurde von Mussolini persönlich eröffnet. In seiner Ansprache wird das Problem der Staatskunst von Mussolini

nicht einmal erwähnt, nicht Ausdruck des Staates habe die Kunst zu sein, sondern "ihrer Zeit". In dieser Hinsicht sieht er sein Werk bestätigt: "Si vede che è risultato di una vera disciplina interiore. (...) La pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella sua volontà."³⁷⁷ Ein einheitliches Gesicht trägt diese Ausstellung noch weniger als die vorhergehende. Deutlich ist vor allem die Differenz zwischen der Mailänder Gruppe (Sironi, Funi, Carrà) und den Florentinern um Soffici, Rosai u.a., deren Ruralismus die Darstellung von Industrie und Großstadt von den Bildgegenständen ausschloß und der inzwischen in Maccaris Zeitschrift "Il Selvaggio" sein Sprachrohr gefunden hatte. Saffatti trug dieser Spaltung Rechnung (in dem Artikel vom 12. März 1926), indem sie von "semplicità paesana" im Florentiner, im Mailänder Fall dagegen von einem Stil "decismante classico" sprach.³⁷⁸ Saffattis Etikett von den "rivoluzionari della moderna restaurazione" - so im Vorwort zur folgenden Ausstellung vom März/April 1929 - liegt keine wirkliche Definition der "faschistischen" Kunst zugrunde, der Gegensatz, den sie in ihrer Formel agglomerierte, bestand innerhalb der Gruppe unvermindert weiter.

Erst 1933 unternimmt Sironi im Alleingang mit seiner "Pittura epico-sociale" einen Vorstoß zu einer konkreten sozialen Funktionalisierung seiner Kunst, die mit einer politischen Definition verbunden ist. Es erscheint sein "Manifesto della pittura murale": "Dalla pittura murale sorgerà lo 'Stile Fascista', nel quale la nuova civiltà politica si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante --- lo stile che l'arte riuscirà a dare una impronta nuova all'anima popolare. (...) La sola ortodossia politica del 'soggetto' non basta. (...) Per essere consono allo spiri-

della Rivoluzione, lo stile della Pittura Fascista dovrà essere antico e a un tempo novissimo".³⁷⁹ Es wäre vergeblich, Sironis "faschistischen Stil" vom Bildinhalt her bestimmen zu wollen. Wie Fernando Tempesti in seinem Versuch einer Analyse "faschistischer" Kunst, der notgedrungen nur zu einer Chronik der Kunst während des Faschismus geraten konnte, richtig bemerkt, stellt sich der Konsens der Künstler mit dem Regime auf der Ebene eines bestimmten Formalismus her, zu dessen Bezeichnung von Sironi Begriffe wie "innere Disziplin", "Klarheit" u.ä. gebraucht werden.³⁸⁰ Schon aus diesem Grunde wäre es verfehlt, z. B. in Sironis bedrückenden Bildern der Vorstädte ein kritisches Potential gegen das Regime zu erblicken; auf das Abgebildete kommt es bei ihnen nicht an. Das soll nicht heißen, daß apologetische Bildinhalte der Novecento-Gruppe fehlten. In ihrem Rahmen stellte Adolfo Wildt seine berühmte Mussolini-Büste her, die auf einer Ausstellung der Gruppe 1929 in Berlin einen Konflikt mit der deutschen "Novembergruppe", also mit Grosz, Heartfield, Klee u.a., auslöste. Heartfield brachte bei dieser Gelegenheit seine Photomontage Mussolinis mit der Totenkopfmaske genau dem Bildnis Wildts gegenüber an.³⁸¹ Sironis Formalismus ist sich selbst unkenntlich und gibt sich als neue Objektivität aus, er sei, schreibt er in seinem Manifest, "una precisa ed espressa volontà dell'artista di liberare l'arte sua dagli elementi soggettivi e arbitrari."³⁸² Dieser Verzicht wäre jedoch zumindest ebenso "willkürlich" wie die radikale Durchführung der Subjektivität, die Soffici noch in seiner futuristischen Ästhetik gefordert hatte. Hier, bei Sironi, kann sie sich nur nicht mehr als solche begreifen.

Sironis Bilder sind weit entfernt von jener handfesten, womöglich pornographischen "Gegenständlichkeit", die zur gleichen Zeit in Deutschland als Staatskunst verkauft wurde. Das Urteil Enrico Crispoltis, im Einklang mit allen anderen Interpreten des Secondo Futurismo, trifft daher sicher die Intentionen des Novecento, weniger die Resultate: "Il 900 ruppe l'equilibrio fra modernità e tradizione per uno sviluppo decisamente reazionario."³⁸³ Crispolti vermischt

dabei etwas die von Sarfatti angeführte Novecento-Gruppe mit der von Massimo Bontempelli konzipierten, gleichnamigen literarischen Tendenz, zwischen denen jedoch keine Querverbindungen bestanden. Bontempelli hatte die Aufgaben der neuen Kunst in der Tat strikt anti-avantgardistisch definiert; ob das schon "reaktionär" zu nennen ist, steht dahin: "Il compito più importante e urgente del nuovo secolo, sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. (...) Restaurare il Tempo e lo Spazio, nella loro eternità e infinità immodificabili, matrici di tutte le leggi fisiche e morali su cui l'uomo deve foggare la propria vita. Restaurati, riporli là onde l'intelletto infecondo li aveva cacciati, nelle tre dimensioni sacre, fuori dell'uomo e allontanantisi da lui infinitamente."³⁸⁴ Schärfer könnte der Gegensatz zum Futurismus nicht gefaßt werden, der Raum und Zeit für "tot", - "il tempo e lo spazio morirono ieri", heißt es im Gründungsmanifest - erklärt hatte. Dennoch ist diese Position Bontempellis noch nicht mit der der Sarfatti-Gruppe identisch, zwischen dem "Vertrauen in die eigene Zeit" und ihrer "Rekonstruktion" besteht noch immer eine Differenz. Zweitens übersieht Crispolti, das ist die spezifische Kurzsichtigkeit derjenigen Futurismusinterpreten, die sich seinem wie immer auch vagen Avantgardismus verpflichtet fühlen, daß der "Secondo Futurismo" diese Rekonstruktion ebenso zu seinem Programm machte, wie jede andere italienische Kunstrichtung der Nachkriegszeit. Treffend bemerkt Giorgio Marchis, daß, wenn der Futurismus das Novecento als "futurismo di destra" bezeichnete, dieser Futurismus angesichts der Entleerung seines polemischen Gestus umgekehrt nur ein "novecentismo di sinistra" sei.³⁸⁵

Erst mit Sironis Manifest der Wandmalerei von 1933, eingebunden in die gleichzeitige Debatte zur Wiederbelebung des Frescos, eröffnet sich die Perspektive auf eine staatlich verordnete Kunst, die den neuen "grandiosen Mythen" durch einen "archaisch-modernen Stil" (Sironi) Rechnung tragen

sollte, schon deshalb, weil hier der private Kunstmarkt durch den öffentlichen Auftraggeber ersetzt werden mußte.³⁸⁶ Jedoch hatte zu diesem Zeitpunkt Sironis Konzept schon keine Durchsetzungschancen mehr; in eben dem Augenblick, als er seine "Erziehungskunst" unterbreitete, begann das Regime für inhaltlich bestimmtere und formal weniger anspruchsvolle Darstellungsweisen zu votieren. Zum Teil ist selbst schon Sironis Manifest eine Reaktion auf Angriffe von stärker am deutschen Modell orientierten Faschisten. Zu keiner Zeit hat das Novecento die Position der Staatskunst wirklich erreichen können. Zwar hatte die Gruppe von Anfang an nach einem repräsentativen Stil gesucht, als sie ihn jedoch 1933 zu formulieren unternahm, stieß sie auf den Widerstand des Regimes, das die von ihr aufgestellten Forderungen nun gegen sie wendete. Der Faschismus hat ab etwa 1930 versucht, sich ein einheitlicheres Gesicht im Medium der Kunst zu geben, wie es Sarfattis Gruppe ihm vorschlug, und Sironi wurde einer der Hauptakteure auf dieser Suche nach zelebriativem Ausdruck - man vergleiche z. B. seinen Beitrag zur "Mostra della Rivoluzione fascista" von 1932 - dennoch hütete sich das faschistische Regime, wie Bossaglia zusammenfaßt, "di non comprometersi offrendo il patrocinio a questo o quel gruppo, ma di tendere piuttosto a 'fascistizzare' tutte le iniziative artistiche."³⁸⁷

Die Suche radikaler Faschisten nach einer adäquaten Selbstrepräsentation des Regimes begann als Polemik gegen die Novecento-Gruppe. Am 13. Juni 1931 wurde der Angriff in Farinaccis Zeitung "Il Regime fascista" - Organ der Extrem-Faschisten aus Cremona - mit einem Artikel von Sommi Picendari unter dem Titel "Il novecento e le esposizioni al estero"³⁸⁸ eröffnet, worin der Gruppe "esterofilia" und ihren Kunstwerken Unverständlichkeit vorgeworfen wird. Lino Pesaro, in dessen Galerie die erste Ausstellung des Novecento abgehalten worden war, antwortete sofort mit einem umfangreichen offenen Brief "Luci ed ombre del '900" (19. Juni 1931), in dem er gegen Picendaris antisemitistische

Anspielungen gegen den Einfluß Margherita Sarfattis, schreibt, das Novecento "non ebbe una madrina, ma un padrino, e questo fu Benito Mussolini." Im Grunde jedoch gesteht Pesaro den Vorwurf des "Unitalienischen" der Kunst des Novecento zu, sie habe sich mehr an Picasso orientiert als an der italienischen Tradition und eben dafür sei dann doch der Einfluß Sarfattis verantwortlich zu machen.

Das Novecento geriet so zwischen die Räder der extremen Rechten und der extremen Linken des Faschismus, denn "Il Regime fascista" publizierte im selben Heft, im Anschluß an den Brief Pesaros, einen Artikel von Marinetti, der es nicht ganz zu Unrecht als "organizzazione commerciale e camorristica" definiert, was mit dem revolutionären Charakter des Faschismus unvereinbar sei. Marinetti fährt unter Freundschaftsbekundungen für Farinacci fort, das Novecento habe die neue italienische Kunst, die nur avantgardistisch sein könne, ans Ausland verraten. Von nun an wird "Luci ed ombre del '900" eine ständige Rubrik in "Il Regime fascista", einer Zeitung, die sich ansonsten mit Kunst sehr wenig beschäftigte. In einem Artikel vom 9. Juli 1931 wird der Grund dieser Polemik deutlich; es ist die Befürchtung jenseits von allen Stilfragen, das Novecento könne mit seiner Machtposition die Ausstellungen und öffentlichen Aufträge monopolisieren. Der "Duce" wird dabei regelmäßig als Autorität angerufen, daß derartige Praktiken zu unterbinden seien. Am 11. Juli 1931 protestiert eine nicht näher genannte Gruppe von "pittori mantovani" gegen die "nuova forma di massoneria" des Novecento und schließt mit der Frage ab: "Onorevole Farinacci, il Duce conosce quel che avviene nel nostro campo?" Regelmäßig werden nun in "Il Regime fascista" Briefe von Künstlern publiziert, die seinem Kreuzzug gegen das Novecento applaudieren, wobei immer "kommerzielle" Motive im Vordergrund stehen, und nie auf die Frage eingegangen wird, wie die beschworene "faschistische" Kunst auszusehen habe. Am 23. Juli 1931 schließlich verlangt Margherita Sarfatti selbst Erklärungen, wie man sich erlaube,

eine Person von so unbezweifelbar faschistischer Vergangenheit in solcher Weise anzugreifen, womit freilich die Debatte um das Verständnis der Kunst des Novecento auch nicht von der Stelle kommt. Funi, Sironi und Pratelli haben in ihrer Selbstverteidigung, erschienen in "L'Arco", Juni/Juli 1931, leichtes Spiel, indem sie einfach zurückfragen, welche Künstler "Il Regime fascista" denn an ihre Stelle zu setzen wünsche. Nach der ersten größeren Ausstellung der Pittura murale Sironis auf der Mailänder Triennale 1933, auf der auch die Futuristen Prampolini und Depero mit Freskomalereien hervortraten, setzte sich die Kampagne der "Fascisti di destra" gegen das Novecento fort. Zunächst polemisierte Italo Cinti in "Il Perseo" gegen die "Deformation" der natürlichen Gegenstände durch Sironi und forderte einen blanken, inhaltlichen Naturalismus, womit er sich gegen eben diejenige Bestimmung "faschistischer" Kunst als "formaler Disziplin" wendet, die Sironi in seinem Manifest entworfen hatte. Wieder in "Il Regime fascista" faßt Sommi Picendari am 25. August 1933 die Vorwürfe zusammen, die Kunst des Novecento sei "arte anti-italiana, anti-sociale, anti-collettiva, ... di cerebrali, di solitari, di depressi, di anti-costruttori, di miscredenti, di negatori" usw., usf. Die demagogische Programmatik Sarfattis, die eine Kunst verlangt hatte, die zwar für alle da zu sein scheine, in Wahrheit jedoch exklusiv sei, wird hier von den Radikalfaschisten auseinandergebrochen. Es wird keine Unterscheidung zwischen Kunst und ihrem Massengebrauch mehr zugelassen. Das Neue an der Kampagne von 1933 ist, daß nun andere Zeitungen, und zwar "Il Perseo", "Il Popolo d'Italia", "La Stampa" und "La Gazzetta del Popolo", "Il Regime fascista" zu Hilfe eilen.³⁸⁹ Sironi wehrte sich mit einem Artikel in "Il Popolo d'Italia" vom 31. Mai 1933: "Basta". In ihm spricht er seinen Gegnern, nach Lektüre ihrer Artikel muß man sagen, nicht zu Unrecht, jedes Verständnis in Sachen Kunst ab, um fortzufahren, seine Konzeption der Pittura murale sei die einzige, die die "faschistische" Kunst

bisher vorzuweisen habe: "Il Fascismo non ha altri artisti all'infuori degli artisti del novecento."

Die Debatte findet ihren vorläufigen Abschluß mit einem "Manifesto" gegen alle Manifeste, erschienen im "L'Ambrosiano" vom 26. Juli 1934, zu seinen Unterzeichnern gehört neben Sironi und Funi auch Carlo Carrà. Mit ihm wird die Periode einer programmatisch sich verstehenden und formulierenden Kunst abgeschlossen. Zwar fahren insbesondere Sironi und Funi fort, monumentale Werke zu schaffen, aber der Begriff des Novecento und die mit ihm verbundenen Ansprüche sind fortan aus den Debatten verschwunden. Dieses Manifest ist der endgültige Verzicht der italienischen Künstler auf eine stringente Formulierung ihrer Positionen, es ist der Beginn ihres Untertauchens, ihres Versteckens, das sich nicht mehr mit einem Programm hervorwagt, aus Furcht, sofort zur Zielscheibe der Angriffe zu werden. Erst ab 1937/38 wird der Versuch einer Bestimmung "faschistischer" Kunst im Zusammenhang mit den italienischen Rassegesetzen und orientiert an der deutschen Ausstellung der "entarteten" Kunst wiederaufgenommen werden. Gegen die von denselben Protagonisten und Zeitungen geführte Kampagne wird dann, unter der selbst von Extremfaschisten unanfechtbaren Autorität Marinettis, eine Front aller modernen Gruppierungen unter den italienischen Künstlern entstehen, die eine Durchsetzung eines faschistischen Stils im deutschen Sinne erfolgreich verhinderte. Es hat in dieser Zeit eine "faschistische" Kunst, wie sie in Deutschland durchgesetzt wurde, zwar gegeben, vor allem um den von Farinacci inspirierten "Premio Cremona", keineswegs aber als herrschende Kunstrichtung der Epoche. Im Gegenteil degradierten die von den italienischen Künstlern begonnenen Initiativen unter dem Schutz Giuseppe Bottais den faschistischen Stil Farinaccis zur bloßen Episode ohne Durchsetzungschancen.

Die futuristische Position hatte die bisher betrachteten Kunstbewegungen der Nachkriegszeit nicht nur personell und in ihrem theoretischen Selbstverständnis mit konstituiert,

wenn auch mehr durch Abstoßung als durch Fortsetzung, sie hatte sich nun auch im Konkurrenzverhältnis zu ihnen zu bewegen. Der Unterschied erscheint auf den ersten Blick als gering. Dem "rappel à l'ordre" folgte, auf ihre Weise, auch die futuristische Gruppe; auch sie propagierte plötzlich eine "neue Klassik", auch hier wurde verlangt, von der Destruktion zur Konstruktion fortzuschreiten. Das war zunächst durch die organisatorische Trennung der futuristischen politischen Partei von der künstlerischen Avantgarde erreicht worden, die durch den Machtantritt des Faschismus vollendet worden war, wobei einerseits die Kunst von unmittelbar politischen Implikationen frei wurde, andererseits die Politik deren "Minimalprogramm" realisierte. Allerdings erschien dem Futurismus der "ritorno all'ordine" nicht als Rückkehr, sondern als konsequente Durchführung der im Maschinenkult des ursprünglichen Programms schon enthalten gewesenen Konstruktionsforderungen. Giuseppe Ungaretti hat als erster den eigentümlichen Widerspruch bemerkt, der darin liegt, ausgerechnet die Maschine mit ihren unveränderbaren mechanischen Gesetzmäßigkeiten und starren Wiederholungen als Modell der Befreiung vorzuführen, den Widerspruch also, einerseits eine vollkommen mechanisierte Welt heraufzubeschwören, andererseits zu behaupten, sie sei allein mit den "Parole in libertà" darstellbar.³⁹⁰ Dieser Widerspruch wurde in der Nachkriegszeit zur konstruktivistischen Seite hin gelöst. Schon im ursprünglichen futuristischen Programm bedeutete der "gesto liberatorio" eher eine Befreiung vom Befreiungsimpuls selbst, eine Angleichung oder Überspringung der Emotivität durch das Modell der gefühlslosen weil naturfernen Technologie, als das Austragen ihrer Ansprüche. Von Anfang an schon war die futuristische Profanisierung der Kunst mit ihrer Verdinglichung verknüpft, sie sollte nicht mehr Reflexions- und Darstellungsmedium sein, sondern Ding unter Dingen, bedeutungslos für den Rezipienten, aber in sich autonom, d.h. objektiviert. Marinettis "Tavole

Parolibere" intendierten keine Evokation, keinen Appell durch die gebrauchten Worte mehr; ihre Bedeutung war vielmehr in ihrem eigenen Bildgehalt verschlossen und die von ihnen ausgelösten Assoziationen, die aus dem Text herausführen könnten, sollten durch ihre figürliche Anordnung eingefangen werden. Indem der Text unmittelbar Bild zu sein beanspruchte, ersetzte er die Realität selbst. Der diskursiven, syntaktischen, grammatikalischen oder zumindest orthographischen Ordnung, die ihre Fiktivität und Unabbildlichkeit eingestehen und reflektieren konnte, wird so eine bedeutungsfreie Dingwelt entgegengestellt, der es gleichgültig ist, ob sie als Chaos oder als "neue Ordnung" interpretiert wird. Denn das war die fundamentale Ambivalenz der futuristischen Kunstwerke, und ist noch immer die Ambivalenz und damit die Bedeutungsgleichgültigkeit der modernen Kunst, soweit sie dem futuristischen Versuch nachfolgt³⁹¹, daß sie einerseits als Protest gegen den Begriff des reflektierten Kunstwerks verstanden werden kann und in dieser Negation gegen den Kunstbegriff selbst sich sperrt, andererseits aber affirmativ in ihrer Untransparenz den Dingen sich gleichmacht, als sei ästhetische Distanz heute sinnlos geworden. Wenn also in der klassischen Ästhetik der "schöne Schein" Negation der Empirie war, so bilden diese modernen Kunstwerke die Negation der Negation - nicht jedoch nach dialektischem Schema als Aufhebung des Widerspruchs, sondern als einfache Rückführung zum Ausgangspunkt. Adornos Ästhetik hatte den Verlust des Ausdrucks, der Abbildlichkeit, worin dann der traditionelle ästhetische Sinn bedeutungsvoll ausgelöscht ist, als Rettung des metaphysischen Sinns der Kunstwerke gedeutet.³⁹² Hier aber, in unmittelbarer Nachahmung der Dingwelt, hört das Kunstwerk auf, selbst noch Anziehungspunkt, Leerform verweigerter Bedeutung zu sein und verfällt in plane Sinnlosigkeit. In der physischen Materialität der Zeichen wird so ihre Transparenz auf einen hinter ihnen liegenden Gehalt verdunkelt. Aber eben diese Sphäre der Bedeutungen war dem Futurismus als das "Dunkle, Enge und Geschlossene" erschienen, als "prigione della sintassi" und "tubo del periodo", aus der er in eine vollkommen dinghafte und daher

bedeutungslose zu flüchten vermeinte. In einer für den Futurismus konstitutiven Umkehrung erscheint Verdinglichung als Befreiung, oder, wie Umberto Artioli zum futuristischen Theater, anwendbar jedoch auf den gesamten Futurismus, bemerkt: "Se la psicologia rinvia al'piombo della logica', la fisicità è il leggero, l'aero, il danzante: e non a caso nella drammaturgia futurista alla materializzazione del personaggio, antropomorfo corrisponde l'animazione dell'oggetto."³⁹³ In der Beschränkung auf vollkommen dingliche Bestandteile bleibt Konstruktion oder Montage das einzige ästhetische Kriterium. So entwirft der "Secondo Futurismo" das Schreckensbild einer Welt, in der auch Worte nur noch den Stellenwert von Dingen haben, die mechanisch zu montieren wären. Im extremsten Punkt ihrer Autonomieerklärung - einer Autonomie, die von nichts mehr sich abstößt, die auf nichts mehr transparent ist - wird die futuristische Kunst wieder mit der Realität identisch. Darum kann sie sich nun auch befriedigt als "komplementäre Erscheinung" (Marinetti) dieser Realität gegenüberstellen, d.h. die futuristische Revolte reproduziert in der Nachkriegszeit den traditionalistischen Kunstbegriff in sich. Der einzige Unterschied zu den bisher betrachteten Kunsttheorien besteht darin, daß der Futurismus nicht von "Restauration", sondern, um in seinem mechanizistischen Jargon zu bleiben, von "Installation" spricht, d.h. die "neue Klassik" erscheint ihm selbst noch als Konsequenz seines Programms und die Manifestationen des "Secondo Futurismo" werden von Marinetti unverändert als "revolutionäre Entdeckungen" herausposaunt, als ginge es dem Futurismus noch immer um eine Zerstörung der Kunst und der Kultur.

"Contro tutti i ritorni in pittura", lautet daher der Titel eines der ersten futuristischen Manifeste der Nachkriegszeit, unterzeichnet von den späteren Mitgliedern der Novecento-Gruppe Dudreville, Funi und Sironi sowie von Russolo. Die "analytische" Periode des Futurismus, die

"bloße Suche" nach neuen Ausdrucksformen, sei nunmehr als abgeschlossen zu betrachten: "Esaurite ora queste analisi, che hanno permesso una più completa comprensione delle forme, ... si sente il bisogno di una più larga, ampia e sintetica visione plastica. Noi futuristi entriamo dunque in un periodo di costruzionismo fermo e sicuro, poiché vogliamo fare la sintesi della deformazione analitica, con la conoscenza e la penetrazione acquistate per mezzo di tutte le nostre deformazioni analitiche. (...) Bisogna dunque sistematicamente evitare ... l'analisi che c'imponemmo per molto tempo."³⁹⁴ Dennoch erscheint dieses genaue Gegenteil des ursprünglichen futuristischen Programms, dieser "construzionismo fermo e sicuro", nicht als dessen Widerruf. Die "Deformation", die hier ebenso zur Zielscheibe der Angriffe wird wie wenig später in den rechtsfaschistischen Zeitungen, sei dennoch als Vorstufe notwendig, nun aber "systematisch zu vermeiden". Es fragt sich daher, wieweit die neue "Synthese" aus der alten "Analytik" hervorgeht. Die irreduziblen, materiellen Elemente, die die Analyse isoliert habe, ermöglichten eine Konstruktion, die sich nun im Rahmen des traditionellen Kunstbegriffs halte. "È assurdo", heißt es apodiktisch, "uscire dalla pittura per andare avanti ad ogni costo."³⁹⁵ Eben das war aber die Parole des Futurismus gewesen und hatte in der Tat aus der Kunst herausgeführt. Nun jedoch stumpft sich die Kunst gegen politische Implikationen ab, sie sei nicht mehr "stile di vita", wobei das Kunstwerk selbst im Grunde nebensächlich wird, sondern wieder den traditionellen Beschränkungen unterworfen Kunst. Programmatisch schließt das Manifest ab: "Il futurismo, avendo superato il periodo della rivelazione della sensibilità moderna formidabilmente vitale, ... si pone il problema di definirne lo stile, concretarne le forme, crearne le ideali sintesi definitive."³⁹⁶

Was hier für die futuristische Malerei formuliert wird, hält Emilio Settimelli auch für das Theater fest. Während

die früheren "Serate futuriste" von vornherein auf den Skandal hin konzipiert waren, sowohl auf den politischen, etwa durch die Verkündung irredentistischer Aufrufe im noch österreichischen Triest, wie auf den artistischen, wodurch diese Veranstaltungen häufig entweder in Schlägereien mit dem Publikum oder durch Verhaftungen der Protagonisten endeten, seien nun, schreibt Settimelli 1920 zu Beginn einer neuen Tournee, reine Theaterabende geplant: "La baraonda delle prime serate futuriste è ormai cosa passata. Chi volesse far baldoria vada altrove. (...) Noi ci limiteremo ad assistere alla rappresentazione. Si tratta di uno spettacolo come altri."³⁹⁷ Undenkbar wäre eine solche Erklärung in der Vorkriegszeit gewesen, im Gegenteil hatte Marinetti selbst "pugni, calci e cazzotti" als Ausdrucksmittel empfohlen. Diese Art der "baldoria" lief freilich mittlerweile auch ohne Zutun des Futurismus in den faschistischen Aktionen ab, die Kunst schien damit von derartigen "Grenzüberschreitungen" (Caruso) befreit.

In der außerordentlich zersplitterten Geschichte des "Secondo Futurismo"³⁹⁸, dessen Aktivität sich in unzähligen kurzlebigen Zeitschriften³⁹⁹ und voneinander unabhängigen lokalen Zirkeln⁴⁰⁰ entfaltete, nimmt Giacomo Balla insofern eine Schlüsselstellung ein, als er sowohl der Lehrer Boccionis und Severinis unter den Mitgliedern des Primo Futurismo gewesen war, als auch seine Arbeit neben der von Marinetti selbst die Brücke zwischen den beiden Futurismen bildete. Von ihm gingen diejenigen Formulierungen aus, die dann für seine jüngeren Schüler, vor allem für Prampolini und Depero, verbindlich wurden.

Die im Manifest "Contro tutti i ritorni" sogenannte "analytische" Periode des Futurismus, wird von niemandem so exakt repräsentiert wie von Balla. Während andere Künstler des Primo Futurismo, vor allem Boccioni und in größerer Weise auch Russolo, mit dem von ihnen propa-

gierten "Dynamismus" keineswegs die konkret sich bewegende Sache selbst abbilden wollten, sondern eine wie immer gear- tete "Atmosphäre", was in ihrer Sicht schon durch die gegenseitige "Durchdringung" der bewegten Objekte gefordert war, ging Balla gerade umgekehrt vor. "Balla è sempre analitico", schreibt Enrico Crispolti, "individua il motivo, e, nel suo caratterizzato momento d'analogia formale, lo assolutizza e precisa emblematicamente: tende quasi a inventariare, esaltandoli, i motivi chiave del mondo moderno, a rappresentare di questo non un unico, drammatico, e magari contraddittorio, bensì molteplici emblemi."⁴⁰¹ Im Gegensatz zu Boccionis Konzentration auf die Darstellung von "stati d'animo" war Ballas Malerei strikt gegenstandsgebunden. In immer neuen Anläufen und immer neuen Bilderserien hat er versucht, eine konkrete Bewegung - die eines Hündchens (1912), eines Violinspielers (1912), eines laufenden Mäd- chens (1912/13), des Schwalbenflugs (1913), eines Autos (1913/14) - einzufangen. Seine Arbeit tendierte zwar zu einer Figuration der "velocità astratta" (1913/14), hielt sich jedoch streng in analytischem Rahmen. Während in den Bildern von 1912 die Bewegung vor einen starren Hintergrund gesetzt ist und daher als Ornamentalisierung des unbewegten Raumes erscheint, beginnt sie ab 1913 diesen Bildraum selbst zu konstituieren, indem sie die Gegenstände nach ihren Gesetzen deformiert - quadratische Formen etwa zu langgezogenen Dreiecken und dergleichen. Übergangsstufe ist das Bild "Bambina che corre sul balcone", indem die Tiefe des Raums einfach durch die das gesamte Bild einnehmende Figur abgeblendet ist, mit Ausnahme des Balkongeländers, dessen Gitter die Bewegung skandiert und meßbar macht. Ballas vollständig abstrakte Bilder nach 1914 führen Bewe- gung weder als reale, noch als "stato d'animo" in der Weise Boccionis vor. Die Bilderserie "Forze di paesaggio" von 1917/18 z. B. reduziert die Darstellung des dynamischen Raums auf eine fixe Struktur der Formen, die sich in allen Bildern wiederholt. Die Zeitdimension erscheint lediglich

als emotive Variation der Farben.⁴⁰² In demselben Sinn sind Ballas Bühnenentwürfe für Stravinskys Ballett *Feu d'artifice* zu verstehen, an denen er im Auftrag Diaghilevs während des ersten Weltkriegs arbeitete, die jedoch nie vollendet wurden. Bei unveränderter Bühnenausstattung waren die einzelnen Episoden nur durch den Einsatz farbigen Lichts unterschieden. Veränderung erscheint damit als rein emotive Qualität, und in dieser Suche nach einer exakten Analogie zwischen Farbe und Ausdruck kann Balla auf seine früheren divisionistischen Lichtzerlegungen zurückgreifen. Seine umfangreichste Bilderreihe der Vorkriegszeit, die "*compenetrazioni iridescenti*" (1912/13) schon hatten Bewegung als bloße Farbverschiebung vorgeführt.⁴⁰³

Kennzeichnend war für Balla im Gegensatz zu den übrigen Künstlern des Futurismus die enge Wechselbeziehung seiner Kunst zur Dekoration. Seine zahlreichen Inneneinrichtungen⁴⁰⁴, Möbel⁴⁰⁵, Modeentwürfe, Lampenschirme usw. sind heute fast vollständig als verloren zu betrachten, was jedoch aus seinen Skizzen hervorgeht, ist, daß sie keineswegs als bloße "Anwendung" seiner Kunst einzuordnen sind. Im Gegenteil sind gerade was die Farbgebung angeht, viele der dort entwickelten Lösungen erst später in seine Bilder eingegangen, die diesen Ursprung denn auch oft genug verraten.

In jedem Fall ist Ballas "Analytik" sowohl vom pompösen Stil Carràs wie von der Sterilität Sofficis oder vom Titanismus Marinettis weit entfernt. Der Futurismus Marinettischer Prägung hatte weder zu einer "Desakralisierung der Kunst", noch zu einem "Verlust der Aura" im Sinne Benjamins geführt. "*Il Futurismo*", hatte Marinetti geschrieben, "*è un gran masso di metalli incandescenti, che abbiamo con le nostre mani divelto dalle profondità d'un vulcano, e con le nostre mani sollevato verso il cielo.*"⁴⁰⁶ Wenn Balla 1918 dagegen schreibt: "*Un elettrico ferro da stiro, bianco metallico, liscio, trilucente,*

pulitissimo, delizia gli occhi meglio della statuetta nudino poggiata su un piedestallo sconosciuto tinto per l'occasione"⁴⁰⁷, so liegt darin gerade wegen der Parallelität der Denkfigur die genaue Umkehrung von Marinettis Diktum aus dem Gründungsmanifest: "Un'automobile ruggente (...) è più bella della Vittoria di Samotraccia."⁴⁰⁸ Diese Differenz wird noch bestärkt durch die anderen Beispiele, die Balla anführt: "La macchinetta per scrivere è più architettonica dei progetti edilizi premiati nelle accademie o concorsi. La vetrina d'un profumiere con scatole, scatolette, scatolettine, boccette, boccettine futurcolor triplicate negli specchi elegantissimi. La modellatura sapiente e civettuola delle scarpette per donna, l'ingegnosità bizzarra degli ombrellini. Pelliccerie, valigerie, stoviglie, appagano meglio la vista degli sporchettini quadri, quadrettini appesi al chiodo nel muro grigio dal pittore e passatista."⁴⁰⁹ Marinetti fixiert sich auf die exponiertesten Modelle sowohl des traditionellen Kunstbegriffs, der gerade an dem von ihm zitierten Beispiel zu genrehafter Kunstbetrachtung verkommen war⁴¹⁰, wie andererseits der neuen Technik, die er ihm entgegensetzt. Diese Extreme entsprechen sich, beide werden mit derselben Exaltation besetzt, das eine ist so pathetisch wie das andere. Bei Balla dagegen ist dieselbe Equivalenz eine ironische und damit profanisierende. Nicht das "rasende" Sportauto wird zum Modell der neuen Schönheit, sondern das Bügeleisen, die Schreibmaschine, Parfumfläschchen und dergleichen; Bestandteile der Warenwelt in einem Wort. Damit erst kann zugleich die Kunst ironisch begriffen werden, für sie steht nicht mehr die Venus von Samotrakia, sondern die "statueta nudino" oder das "quadretto sul muro grigio". Ballas Versuch einer ästhetischen Aneignung der Warenwelt hat einen spezifischen Fetischismus als Preis, denn die Schönheit der Waren erscheint hier nicht als Versprechen ihres Gebrauchswerts. In seiner Beschreibung integriert sich die Erscheinung der Waren zum Ornament, jeder Gebrauch würde es zerstören, das Bügeleisen wäre nicht mehr "leuchtend", und nicht zufällig

ist das Schaufenster des Parfumiadens mit "verdreifachenden" Spiegeln ausgestattet. Serialisierung der Gegenstände ist die einfachste Form der Ornamentbildung.⁴¹¹ Nähme man eines der Fläschchen heraus, bräche das Kaleidoskop, zu dem hier die Warenwelt zusammentritt, in sich zusammen. Unberührbarkeit der Dinge ist hier Bedingung ihrer ästhetischen Aufhebung. Zugleich erhält diese Passage Ballas einen verniedlichenden Ton, ihr Gebrauch des Diminutivs stellt sich Marinettis Insistenz auf den Superlativen gegenüber. Ein "heroischer" Kampf zwischen Futurismus und Passatismus ist im Spannungsverhältnis Ballas nicht mehr möglich, näher als der Marinettis stünde seine Position der Palazzeschi. Boccioni hatte ganz richtig gesehen, als er noch in seiner vorfuturistischen Zeit über seinen Lehrer Balla schrieb: "Ha voluto camminare ad ogni costo senza accorgersi che era circondato da un muro chiuso. Il fermarsi troppo all'osservazione di una foglia gli ha fatto dimenticare che sulla sua testa cantano gli uccelli. (...) Egli ti dà quel tono accidentale della foglia meravigliosamente ma la tua sensazione resta, lì circoscritta, fredda, isolata. L'universo non palpita! La nostalgia di ciò che non è, che non è mai stato forse, che non sarà mai non è appagata! Tu continui a soffrire e a desiderare nella stessa contemplazione della sua opera."⁴¹² Ballas ornamentalisierender Blick stellt der Erscheinungswelt, so die Kritik Boccionis, keine jenseitige entgegen. Der zitierte Brief Boccionis von 1907 enthält bereits vollständig dessen späteres Verständnis des Futurismus und definiert zugleich die eigentümliche Position Ballas innerhalb der futuristischen Gruppe. Es gibt bei ihm in Grunde keinen "gesto liberatorio"; die Mauer, von der Boccioni spricht, wird nicht durchbrochen, sondern in ihre winzigsten Elemente zerlegt. Ballas Glück im Akzidentellen kennt nur den halluzinatorischen Fetischismus der Gegenstände. Seine "pittura a scoppio", die nicht anders als "giocondissima"⁴¹³ sein könne, meint den individuellen Augenblick der Faszination, nicht einen gesellschaftlichen Zustand. So bestand auch sein Beitrag zur Interventionspropaganda von 1914/15 nicht in pathetischen

Darlegungen der Notwendigkeit des Krieges zur Hygiene der Welt im Allgemeinen und Italiens im Besonderen, sondern im Entwurf eines "vestito antineutrale", "tricolore", das dann von ihm selbst, Marinetti und Cangiullo auf den futuristischen Veranstaltungen in Rom getragen wurde.⁴¹⁴ Sein Insistieren auf dem Zufälligen und Akzidentellen findet im gleichnamigen Manifest vom 11. September 1914 seinen Ausdruck: "Si pensa e si agisce come si veste. Poichè la neutralità è la sintesi di tutti i passatismi, noi futuristi sbandieriamo oggi questi vestiti antineutrali, cioè festosamente bellicosi."⁴¹⁵ Die ästhetische Sublimierung wird bei Balla nicht einfach in der Weise Marinettis durch ihre Brutalisierung ersetzt; was in Frage steht, ist vielmehr der Begriff eines von der alltäglichen Lebenspraxis getrennten Ästhetischen selbst. Halb spielerisch, halb drohend fährt Balla fort, sollte Italien nicht in den Krieg eintreten, "noi raddoppiamo, CENTUPLICHEREMO IL ROSSO del tricolore che vestiamo."⁴¹⁶

Fundamental für die bildende Kunst des Secondo Futurismo ist das Manifest "Ricostruzione futurista dell'Universo", unterzeichnet von Balla und Depero, vom 11. März 1915. Die dort projektierte Kunst versteht sich als "fusione totale"⁴¹⁷ der bisherigen futuristischen Techniken, des Dynamismus Boccionis, des Rumorismus Russolos, des Parolibërismus Marinettis, in polymateriale "complessi plastici", die alle diese Funktionen zugleich ausüben können. Dieses Manifest bildet mit seiner Forderung einer "Ricostruzione integrale" zugleich den Höhepunkt des futuristischen Destruktivismus und hält seinen Umschlagspunkt fest: "Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto."⁴¹⁸ Mit der nötigen Naivität ist hier das futuristische Rekonstruktionsprogramm ausgesprochen; dem traditionellen Künstler, der über den Wahrheitsgehalt seiner Werke keine Auskunft mehr geben konnte, stellt sich der

Konstrukteur gegenüber, dessen Produkte nicht mehr medial zu verstehen seien, sondern nur noch "wirklich". Mit dieser neuen Strukturierung des Kunstwerks geht seine Entleerung einher, es ist nicht mehr Produkt einer bestimmten Reflexionsanstrengung, die ihm Verbindlichkeit gewährte. Das nur noch als "wirklich" sich verstehende Kunstobjekt sei im Gegenteil das Resultat eines quasi-barocken "Capriccio". Der absolute Autonomieanspruch der futuristischen Kunst kann so dinglichen Status erhalten: "Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare."⁴¹⁹ Der dingliche Schein, der Balla faszinierte, hat sich hier völlig geschlossen, er ist nicht mehr auf ein Verlorenes hin transparent. Nicht zufällig steht das Spielzeug als Modell dieser neuen Gegenständlichkeit des konstruierenden Künstlers.⁴²⁰ Ununterscheidbar wird auf dieser Stufe, ob die Kunst sich aufhebt in einem nach ihren Gesetzen "rekonstruierten Universum", oder bereits dinglich sich dem vorfindlichen integriert. Das gilt um so mehr von den von Balla und Depero angeführten Beispielen: "Esempi: Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il 'Concerto plastico-motorumorista nello spazio' e il 'Lancio di concerti aerei' al di sopra della città. - La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno intuire il 'Vestito trasformabile' (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui) - La simultaneità di velocità e rumori ci fa intuire la 'Fontana giroplastica rumorista. - L'aver lacerato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la 'Réclame fono-moto-plastica' e le 'Gàre pirotecnico-plastico-astratte'. - Un giardino primaverile sotto il vento ci fa intuire il 'Fiore magico trasformabile motorumorista',⁴²¹ - Le nuvole volanti nella tempesta ci fanno intuire l'Edificio di stile rumorista trasformabile'."⁴²² Wie später Marinettis Konzeption der Artecrazia in seinem oben besprochenen Buch "Al di là del Comunismo" in eine Apologie der Kulturindustrie, oder mit dem barscheren Wort Siegfried Kracauers, der "Pläsierkaser-

nen", auslief, so führt auch hier die Autonomie der Kunst ins Massenspektakel zurück. Marinettis politisches Programm von 1920 ist fast wörtlich diesen Beispielen Ballas und Deperos entlehnt. In diesen total gewordenen Veranstaltungen sei das "Unsichtbare, Unberührbare und Imponderable", das die bisherige Kunst nur mittels der Reflexion habe andeuten können, "Fleisch und Knochen" geworden. Die Spannung, die Kunst bis dahin definierte, daß nämlich ein noch nicht Prä-sentes in ihr durchscheine, was jedoch außerhalb ihrer nicht ergreifbar war, ist damit ausgelöscht. Kunst hat aufgehört, "Bewußtsein von Nöten" zu sein, sie selbst steht schon für die Erlösung. Gerade in ihrem dinglichen Zustand der reinen Präsenz - "somigliante solo a se stesso" - sei sie unmittelbarer Ausdruck des Absoluten, das in dieser neuen Objektivität zugleich handhabbar und beherrschbar wird: "Siamo scesi nell'essenza profonda dell'universo e padroneggiamo gli elementi."⁴²³ Entworfen wird so eine Welt, in der Reflexion nicht mehr existierte, Konstruktion wird ihr Gegenbegriff: "Giungeremo così, a costruire. (...) Fusione di arte + scienza."⁴²⁴ Diese neue Welt ist keineswegs befriedet, wie schon in Marinettis früherer Schrift "La guerra elettrica" erscheint der Krieg zugleich als Spiel und als einzige bleibendes Bewegungsmotiv einer vollkommen technisierten Welt. "Noi futuristi Balla e Depero costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana)."⁴²⁵ Der erste Weltkrieg, den diese Sätze meinen, ist den Autoren noch nicht verspielt genug, in einer für den Futurismus bezeichnenden Wendung wird das Spiel der realen Vernichtung amalgamiert, je größer der Schrecken, um so größer der Spaß und umgekehrt. Die hier projektierten "animali metallici" werden später für den Secondo Futurismo und seiner "arte meccanica" verbindlich werden, worauf später eingegangen werden soll. Balla und Depero schließen mit den prophetischen Sätzen: "Con questo,

il Futurismo ha determinato il suo Stile, che dominerà inevitabilmente su molti secoli di sensibilità."⁴²⁶

In diesem Manifest, am Ursprung des "Secondo Futurismo", wird zugleich die Enigmatik, die sich noch in der äußersten Profanisierung der Kunst und vermöge ihrer durchhält, deutlich. Die artistische Moderne zerstörte nach Benjamin die Aura der Kunst durch die Verdinglichung der Kunstwerke, durch die Aufhebung der Originalität, indem schon die Werke selbst den Makel der Reproduktion an sich trügen, um aus dem Ritual herauszuführen und sich rationaler Beherrschbarkeit zur Verfügung zu stellen. Der Futurismus aber besetzt diese Verdinglichung selbst mit dem Ritual. Für Benjamin war die Selbstnegation des Kunstwerks die Leerstelle einer erst zukünftig hinzutretenden Erlösung, die futuristische Kunst braucht diese nicht mehr, "paradosso del futurismo:", schreibt Sergio Givone, "l'estetica della guerra produce l'aura nel momento stesso in cui la distrugge. L'estetica della guerra riduce l'uomo a cosa, non per prendere coscienza della reificazione, ma per far di essa un culto."⁴²⁷ Die Objekte, die Balla und Depero vorführen, unterscheiden sich gerade in ihrer Dinglichkeit von den bereits vorhandenen Dingen dadurch, daß sie unmittelbare Emanation des Unausdrückbaren seien, ohne daß dieser Unterschied an ihnen erschiene. Ihre Ausdruckslosigkeit wird dem Ausdruck des Absoluten zugeschrieben. Das Kunst Ding sei zwar undurchschaubar dinglich, zugleich aber anschaulicher Fetisch der "vibrazione universale"; das ist trotz der unbezweifelbaren Affinität Ballas und Deperos zum Züricher Dadaismus, mit dem sie auch in engem Kontakt standen, ihre spezifische Differenz. Die künstlerische Montage dieser Objekte unterscheidet sich in nichts mehr vom industriellen "Machen" oder "Herstellen"⁴²⁸, und es wäre zu fragen, warum die "universelle Vibration" nicht ebenso gut im Bügeleisen, in der Schreibmaschine oder in den Parfümfläschchen sich vergegenständlicht habe. Wenn Balla in den zuvor zitierten Manifesten den traditionellen Kunstfetischismus kritisierte, so erhält diese Kritik hier einen

positivistischen Sinn; die Objekte des Alltags seien tatsächlich bereits die positiven Erscheinungen seiner mechanisierten Welt.

Marinettis Titanismus, ursprünglich gegen die Erscheinungswelt gewendet, stellt sich in diesem Rekonstruktionspathos wieder her. Die vollkommen mechanisierte Welt, die sein Ergebnis sein sollte, ließe nicht einmal die Benennung von Entfremdung mehr zu.⁴²⁹ Der Automatenmensch wird zum Fluchtpunkt, auf den das futuristische Befreiungsunternehmen zuläuft.⁴³⁰ Schon 1912, im "technischen Manifest der futuristischen Literatur", hatte Marinetti diesen Punkt erstmals formuliert: "Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'uomo meccanico dalle parti cambiabili. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica."⁴³¹ Fortan gehört der "mechanische Mensch", der seine Unsterblichkeit mit der Überspringung seines Denkens erkauft, zum festen Bestandteil der futuristischen Entwürfe. Der Unterschied zur früheren Faszination durch den Roboter, zu E. T. A. Hoffmanns "Sandmann" etwa⁴³², liegt darin, daß auch das mechanische Kunstwerk trotz seiner Ununterscheidbarkeit vom organischen keinen Schrecken mehr auslöst.⁴³³ In der romantischen Kunst - mit manieristischen Vorläufern selbstverständlich -, in der Kunstproduktion selbst als diabolischer Mechanismus unheimlich wird, kann die Spannung nur dadurch aufrechterhalten werden, daß die Sphäre des Organischen noch als Schöpfung gedacht wird. Die-letztliche Entscheidung zwischen der diabolischen und der göttlichen Sphäre, häufig freilich als Katastrophe für den Protagonisten, ist der Romantik daher wesentlich. Im Futurismus bricht diese Spannung in sich zusammen, die beiden Pole fallen unmittelbar ineinander. Das Lebendige sei dem Mechanischen äquivalent oder solle es doch zumindest sein, ebenso wie das Kunst Ding nur zum unnützen Gebrauchsding wird. Die futuristische "distruzione del senso dell'al

di là"⁴³⁴ verdinglicht Kunst um so verhängnisvoller, denn sie reduziert sie zur bedeutungsfreien "auto-illustrazione"⁴³⁵, so daß ein Konflikt zwischen der "moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani" und der "conoscenza esatta di tutto ciò che ognuno ha d'inaccessibile e d'irrealizzabile"⁴³⁶ nicht mehr vorkommen kann.

Die Konzeption des "mechanischen Menschen", dessen Herstellung Marinetti der Chirurgie übergeben wollte⁴³⁷, wird für die Ästhetik des "Secondo Futurismo" maßgeblich sein. 1922 erscheint das Manifest der "Arte meccanica", unterzeichnet von Prampolini, Pannaggi und Paladini: "Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio. Anche noi macchine, anche noi meccanizzati!"⁴³⁸ Es geht jedoch keineswegs dabei um ein einfaches konstruktivistisches Programm als Ausdruck eines intelligiblen Charakters, in dem Rationalität und Instinktnatur versöhnt wären. Vielmehr führt sich der "Stile meccanico" als Bündnis von prärationaler Primitivität und technologischer Rationalität gegen die individuelle Reflexionsinstanz vor: "Le belle macchine ci hanno circondati, si sono chinate su di noi amorevolmente, e noi selvaggi e istintivi scopritori d'ogni mistero, ci siamo lasciati prendere nel loro bizzarro e frenetico girotondo. Invaghiti, le possedemmo virilmente, voluttuosamente."⁴³⁹ Die Vereinigung dieser beiden für das intelligente Ich transzendenten Instanzen erscheint jedoch nicht als schreckenerregende, wie noch in der romantischen Kunst und im gleichzeitigen Expressionismus, sondern als ein Zugleich von Anschmiegung und sexueller Gewalt. Mit einer bezeichnenden Mischung von Inbrunst und Zynismus wird auf dieser Grundlage ein neuer Opferkult installiert: "La Macchina è la nuova divinità che illumina, domina, distribuisce i suoi doni e punisce in questo nostro tempo futurista, cioè devoto alla grande Religione del Nuovo."⁴⁴⁰ Die Illumination, die dieser neue Kult verspricht, ist von seiner objektiven Seite her "frenetisch", von der subjektiven her "invaghito".

Als unmittelbar physische Vereinigung kann hier kein Zwischenraum mehr ausgespart bleiben, in dem Denken seinen Platz fände. Der Künstler als Funktionär der Maschine wird zugleich zum Opferpriester der neuen Religion. Der Futurismus hat seinen polemischen Gestus hier vollends aufgegeben und weiß sich einig mit "seiner" Zeit, er hat sie überholt und allein in diesem Sinne ist seine Kunst nun "avantgardistisch": "Un'opera futurista", heißt es in einer Schrift Marinettis, Benedettas, Fillias und Azaris von 1927, "appunto perché opera della nostra sensibilità, sarà costruita come una macchina, cioè sarà risultante determinata dai soli elementi essenziali."⁴⁴¹ Mechanische Funktionalität tritt anstelle des Formbegriffs, das war schon der Impetus von Ballas und Deperos "Rekonstruktion" vom 1915, die hier nur weitergeführt wird. Die Konstruktion, als deren Bestimmungsmerkmal im Gegensatz zum früheren künstlerischen Einfall "Präzision" angeführt wird, vermittelt exakt zwischen Idee und künstlerischer Erscheinung. In dieser vollkommenen Kongruenz - das Ungefähre der traditionellen Kunst war eben ihr utopisches Potential - gelangen nun auch Zukunftsentwurf und gegenwärtige Dinglichkeit zum Einstand. Zukunft sei immer schon in der Optik der Maschine enthalten.

Die Maschine kann ihre Funktion des Gegenpols zur individuellen Reflexion und der Entsprechung zur präindividuellen Instinktnatur nur erfüllen, wenn ihr die Zweckrationalität abgestreift wird, die sie noch an den menschlichen Bereich bände. Die Maschine kann und darf hier nicht mehr als Instrument verstanden werden, schon gar nicht als Instrument eines spezifischen Herrschaftsinteresses, sei es im sozialen Kontext, sei es gegenüber der Natur. Anderenfalls wäre die Auslöschung der Reflexion nicht vollkommen. Der futuristische Maschinenkult kann daher nicht mehr als ideologische Verschleierung eines bestimmten Partialinteresses interpretiert werden, seine Position unterscheidet sich selbst noch auf

dieser Stufe von den demagogischen Formeln Sarfattis oder Sofficis zugunsten des Faschismus. Ein definierbarer Zweck läßt sich mit dem futuristischen Maschinenkult schlechthin nicht mehr verbinden: "Noi futuristi imponiamo alla Macchina di strapparsi alla sua funzione pratica, assurgere nella vita spirituale e disinteressata dell'arte, e diventare un'altissima e feconda ispiratrice."⁴⁴² Eine ideologiekritische Interpretation, wie sie gegenüber dem Futurismus am eindringlichsten von Edoardo Sanguineti vorgetragen wurde, hätte solche Passagen entweder zu überspringen, oder als mehr oder minder kalkulierte Verschleierung eines dennoch zugrundeliegenden Herrschaftsinteresses zu erklären. Abgesehen davon, daß der Text damit nicht abgedeckt ist und die Interpretation seine Stellungnahmen einfach umkehrt, bleibt sie, das ist vor allem politisch bedenklich, gegenüber den Anhängern des Futurismus ohnmächtig, gleichgültig ob sie aus den Reihen der Exfuturisten herkommen oder aus der neuen Akademie der Avantgarde. Wenn Sanguineti u. a. behaupten, substantiell sei die "reaktionäre", letztlich faschistische Verpflichtung des Futurismus gewesen, so können Interpreten wie Fagiolo dell'Arco dieses Argument ebensogut anders herum wenden, indem sie die Ideologie zum historisch zufälligen Akzidentz erklären, während es sich in Wahrheit doch um ein Befreiungsunternehmen gehandelt habe, wobei der "Beweis" meist darin besteht, welch andere Richtung der Futurismus in einem anderen sozialen und politischen Kontext, nämlich in Rußland, nehmen konnte. Aus diesem Abtausch von Standpunkten ist nur herauszukommen, wenn man überlegt, in welchem Sinne gerade das Festhalten an den reinen Erscheinungsformen der Technik und der Warenwelt insgesamt, ohne Frage nach ihrem Wozu, politisch sich interpretieren läßt. Mit anderen Worten, der Futurismus fände allein seinen Platz in einer Theorie des Faschismus als "transpolitisches Phänomen".

In der Herauslösung der Maschine aus der Zweckrationalität liegt der Grund, warum der Futurismus allein von ihrer

unproduktiven Arbeit, vom Lärm, vom Schmutz, vom Gestank seine Inspirationen empfängt. Und dennoch erscheint diese Fixierung auf ihre ephemersten Erscheinungen als "hygienisch" im Verhältnis zur individuellen Reflexion, die die reinen Phänomene mit einer hinter ihnen liegenden Substanz vermische. Das Reinheitspathos des Futurismus ist also keinesfalls ein intellektuelles Verlangen, es ist mit Entleerung identisch. Es meint nicht die Reinheit der Vernunft von allem "beiherspielenden Interesse" (Kant), sondern genau umgekehrt eine sich selbst undurchsichtige Phänomenologie. Im Futurismus sind Erscheinung und das, was in ihr erscheint, ununterscheidbar geworden, sein Absolutsetzen der Erscheinung gibt sich als neuer Essentialismus aus, "bisogna", schreiben Frampolini, Pannaggi und Paladini, "distinguere fra esteriorità e spirito della macchina", wobei sich von selbst versteht, "noi futuristi vogliamo ... che della macchina si renda lo spirito e non la forma esteriore."⁴⁴³ Dieser "Geist" ist nichts als die potenzierte und sich selbst unkenntlich gewordene Erscheinung, er ist die Herauslösung der Maschine als ästhetischer Erscheinung aus ihrem gesellschaftlichen Nutzungszusammenhang; ironisch ließe sich hierzu auf das Stichwort Arnold Gehlens, der "Transzendenz ins Diesseits", verweisen, die der Moderne angeblich abgehe. Die Maschine hat für den Futurismus aufgehört, Instrument zu sein und ist zum Lebensmodell geworden, in seiner Kunst habe sie daher nicht sowohl Abbildungsgegenstand, als vielmehr -medium zu sein; nur indem sie auf diese Weise sämtliche Äußerungen medial durchdringe, bestätige sich ihr "valore quasi di mito."⁴⁴⁴ Sie lasse die traditionelle Subjekt-Objekt-Spannung zu neuer Unmittelbarkeit zusammenschießen, d. h. ihr gegenüber habe jedes bloß individuelle Problem zu verstummen: "Al pittore futurista si è presentato quindi il problema: come esprimere questi nuovi numerosi mondi, come darli crudelmente, potentemente, in tal modo che ogni uomo sia immediatamente in contatto coll'universo dell'artista?

Egli crea la immediatezza."⁴⁴⁵

Das Bedürfnis nach neuer Unmittelbarkeit war seit dem ersten futuristischen Manifest dasselbe geblieben, auch in Carràs Version der "Pittura metafisica" war es noch maßgeblich. Der Unterschied ist, daß während dort eine in irgendeiner Weise außerhalb der Kunst gefühlte Einheit nur dargestellt werden sollte, sie hier von der Maschinenkunst selbst erst konstituiert wird. Sie wird vermöge der Konstruktion allererst "geschaffen" und damit "crudelmente, potentemente" zwanghaft. Das Kunstwerk reiht sich zwar einerseits als Ding unter die Dinge ein, indem es aber dennoch Kunstwerk zu bleiben beansprucht, dürfe niemand sich seinem Zugriff entziehen. Der Künstler-Ingenieur bleibt nicht auf die Bereitstellung instrumenteller Hilfsmittel beschränkt, er wird zugleich zum Sozialtechniker. Seine praktische Weiterentwicklung hat diese Konzeption in der futuristischen Idee der Massenspektakel gefunden. Ebenso wie die Maschine "unmittelbar" die Materie verarbeite, verhalte sich das futuristische Kunstwerk gegenüber dem Betrachter, der damit willentlich oder nicht zum Teilnehmer wird. Das war schon in dem Programmpunkt des ersten Manifestes, "wir stellen den Betrachter mitten ins Bild", implizit enthalten. Die Maschine hat nun aufgehört, lediglich polemischer Bezugspunkt eines antitraditionalistischen Kunstprogramms zu sein, wie es Interpreten wie Nazzaro, Calvesi, De Maria u. a. entschuldigend behaupten, als "idolo meccanico" steht sie vielmehr selbst schon für die Erfüllung der futuristischen Hoffnungen ein.⁴⁴⁶ Fillia, Curtoni und Caligaris gelangen in ihrem Manifest "L'idolo meccanico" von 1926 sogar zur Konzeption einer neuen "Arte sacra" auf mechanizistischer Grundlage, eine Forderung, die von Marinetti selbst erst 1930 im Manifest "L'arte sacra futurista" aufgenommen werden wird. "L'interpretazione neccanica dell'universo ha sollevato la pittura all'altezza della vita moderna: ne fa il prolungamento spirituale. (...)

Affermiamo cioè che la MACCHINA annulla tutto il vecchio mondo spirituale ed umano per iniziarne un altro superumano e meccanico, dove l'UOMO perde la propria superiorità individuale fondendosi con l'AMBIENTE. L'arte non deve perciò limitarsi ad un puro problema di forma e colore ... ma rendere lo SPIRITO della nostra vita. Il valore della MACCHINA ... assume moralmente una importanza incalcolabile, con la creazione di una NUOVA MORALE dove la macchina è azione e fine: interpretare questa spiritualizzazione meccanica è segnare l'inizio di un'ARTE SACRA moderna."⁴⁴⁷ Deutlicher Könnte die Ohnmacht des Futurismus gegenüber einer Bewältigung der Maschinerie nicht ausgesprochen werden, statt dessen wird nun sie es, die die moralischen Maßstäbe setzt. Weder kann sie in das alte Moralsystem integriert, noch von ihr aus eine Kritik an ihm vorgetragen werden. Die futuristische Kunst habe zwar "mechanisch" zu sein, bleibt aber zugleich mindestens ebenso ritualistisch wie jede Kunst zuvor, das war die Reproduktion von Auta vermittelt ihrer Zerstörung, das ist der Grund, warum Benjamins berühmte These aus dem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" auf diese früheste und radikalste Ausprägung des Avantgardismus zumindest nicht zutrifft. Wie Balla und Depero 1915 in der "totalen Fusion" der futuristischen Künste das Prinzip einer "integralen Rekonstruktion des Universums" erblickt hatten, so wird bei ihren Schülern der "Stile meccanico" zur Grundlage einer vollständigen Kosmologie: "Padroni assoluti dei principii di espansione di forme-forze nello spazio; die simultaneità di tempo-spazio; e della polidimensionalità prospettica", schreibt Enrico Prampolini 1932, "ritengo che per giungere alle alte mète di una nuova spiritualità extraterrestre, dobbiamo superare la trasfigurazione della realtà apparente ... e lanciarsi verso l'equilibrio assoluto dell'infinito ed in esso dare vita alle immagini latenti di un nuovo mondo di realtà cosmiche."⁴⁴⁸ Die ritualistische Besetzung des Mechanischen gleitet in dieser wie in

unzähligen anderen Passagen in den Mystizismus ab. In jedem Fall ist der "Dynamismus", mit dem der Futurismus ursprünglich angetreten war, damit stillgestellt, denn alles, was noch hervortreten könnte, sei im mechanischen Universum schon längst enthalten. Die "Religion des Neuen", soweit Religion, leistet auf das Neue Verzicht. Damit ist auch der Futurismus, anders freilich als Carrà, Soffici oder das Novecento bei einer neuen "Klassik" angelangt: "Non più l'atmosfera nell'irradiazione annientatore di Manet, Renoir o Medardo", schreibt Vinicio Paladini in seiner "Estetica meccanica" schon 1923 - der zuletzt so vertraulich beim Vornamen genannte, ist der Bildhauer Medardo Rosso - "ma la geometrizzazione e solidificazione verso un'architettura unica ed indistruttibile. Limpido sogno al di fuori del tempo! Pensiero e calcolo, antisensorialismo ed antigravitosismo, arte rigida e metallica, arte classica."⁴⁴⁹ Die so geprägte Formel ist in der Folgezeit von Prampolini, Pannaggi und den anderen Exponenten des "Secondo futurismo" aufgenommen worden. Die hier konzipierte Klassik findet im Gegensatz zu ihren erwähnten Konkurrenten allein in völliger Substanzlosigkeit ihren Ausdruck, die Konstruktion hat sich völlig in sich selbst verschlossen, ihre Rigidität erfüllt keinerlei artistische Funktion mehr. Nicht zufällig wurde daher das Spielzeug zum Modell dieser sich selbst überlassenen Funktionalität. Diese Stabilisierung der futuristischen Kunst im absolut gesetzten Ephemeren soll im folgenden am Werk Marinettis näher untersucht werden.

Für die "Arte meccanica", die entscheidende Konzeption des "Secondo Futurismo" für die bildende Kunst - die spätere Aeropittura kann bestenfalls anekdotisches Interesse beanspruchen - muß abschließend festgehalten werden, daß sie sich zunächst keineswegs als ästhetischer Ausdruck des faschistischen Regimes verstand, sondern an der russischen Avantgarde sich orientierte. Von 1922 datiert sich ein Bild Paladinis "Proletario della Terza Internazionale" und 1924 erscheint

in Rom sein Büchlein "Arte nella Russia dei Soviets". Insbesondere der Suprematismus, auf den Paladini vorwiegend sich bezieht, sei "l'arte che doveva soddisfare le smanie più rivoluzionarie degli artisti avidi della più sconfinata libertà".⁴⁵⁰ Bedeutung erlangt der Suprematismus für Paladini, die adäquatheit seiner Interpretation mag hier dahingestellt bleiben, vor allem als Negation der Ausdruckskunst, die über die Beliebigkeit ihrer Bezugspunkte nicht hinausgelangen könne. Solange Kunst abbildlich sein wolle, ver falle sie dem Approximativen, und erst die vollkommen exakte Konstruktion erhebe sie in den Rang der logischen Erkenntnis, wobei dann freilich zu fragen wäre: Erkenntnis wessen. Den Suprematismus, schreibt Paladini, "potremmo definire un tentativo di trasformare l'arte in una sorta di conoscenza logica."⁴⁵¹ Andererseits ist die so konzipierte abstrakte Kunst von einer Kritik des Faschismus weit entfernt, denn dieses logische Wissen sei nicht mehr das der Realität.

In ihrer systematischen Formulierung durch Carlo Belli von 1935, nun schon außerhalb des futuristischen Zusammenhangs, führt sie sich vielmehr als maßgeblicher Ausdruck der "faschistischen Epoche" (Belli) vor, wobei nun nicht mehr Malevitch, Tatlin, Gabo, Rodchenko u.a., sondern Kandinsky und Mondrian als Musterbeispiele angesetzt werden. Die Kunst, so auch Belli, sei nur sich selbst gleich und dürfe als reine Produktivität keinerlei reproduktive Elemente in sich enthalten. "Elementi della pittura sono forma e colore. Facciamo dunque forme e colori. (...) Quando il pittore fa il quadro della natura nega ineluttabilmente la natura del quadro."⁴⁵² Diese absolute Ausdruckslosigkeit schlägt jedoch bei Belli in den Ausdruck des Absoluten, bzw. in absoluten Ausdruck um, das war schon in Paladinis "logischer Erkenntnis", die nicht mehr angeben kann, wovon sie Erkenntnis sei, implizit enthalten. Kandinsky steht dafür als Modell: "Kandinsky stenografa l'assoluto."⁴⁵³ Wenn aber

Kunst allein sich selbst gleich ist, dann "befreie" (Bellì) sie auf ihrer Rückseite ihren bisherigen Darstellungsreich, abgekürzt gesprochen, die Natur, zu eben derselben absoluten Identität. Bellì kann daher folgern: "Ogni cosa è uguale a se stessa. (...) Quando abbiamo detto che la romanità non è il Fascismo, perché il Fascismo è il Fascismo, non siamo stati affatto capiti. (...) Il pubblico non comprende che l'unità è l'unità, che una cosa non è mai una cosa, ma quella cosa, ossia che la pittura è la pittura, che la scultura è la scultura, che ogni oggetto ha la propria identità in se stesso."⁴⁵⁴ Mit seiner radikalen Entmischung von Abstraktion und Wirklichkeit, die sich explizit gegen die futuristische Konzeption der Kunst als "Lebensstil" wendet und dennoch ihre Linie fortsetzt, gelangt Bellì zu einer völligen Auflösung der Bedeutungen. Auch obige Passage ist noch nicht notwendigerweise eine Apologie des Faschismus, sondern einfach bedeutungslos; aber in eben dieser völligen Ablösung der Wirklichkeit von allen Bedeutungen und Zwecken bestehe das Kennzeichen der faschistischen Ära. Bellì verlangt eine "absolute" Phantasie, damit sie dann auch im "Absoluten" beschlossenen bleibe: "L'arte è tutta astrazione e niente materia; la vita è tutta materia e niente astrazione."⁴⁵⁵ Allein indem die "neue Ordnung" von jedem Realbezug sich befreie, gewinne sie paradox ihre Verbindlichkeit. Diese Wendung gibt Bellìs Sophistik einen eigentümlich inquisitorischen Zug: "Noi siamo uomini di una nuova Europa in cui l'ordine, l'esattezza, lo splendore della civiltà moderna, hanno per sempre distrutto quella libertà che ha fatto minestrone di ogni valore gerarchico, creando il dilettante in arte, il parlamentare in politica, il positivista ... in filosofia."⁴⁵⁶ Die Eindeutigkeit dieser neuen Ordnung besteht allein in ihrer Fiktivität, allein in ihrem Ausschluß methektischer Momente. Die Vermischung der Termini sei ebensowohl der abbildenden Kunst wie dem Parlamentarismus, wie den wissenschaftlichen Systemen vorzuwerfen; gegründet sei ihre Reinheit einzig in einer ausdrücklich auf den Neoplatonismus sich berufenden

"Idee".⁴⁵⁷ Zeugnis dieser in sich selbst hypostasierenden Fiktivität sei der Faschismus: "Questa instaurazione di moralità, questa fermezza di disciplina, questo classicismo dello spirito, è il Fascismo."⁴⁵⁸ Es handelt sich hier um eine "Moralität", "Festigkeit" usw. schlechthin, vergeblich bzw. "Unmoralisch" wäre es, hier nach dem Interesse zu suchen. Das Pathos der "Verwirklichung der Philosophie", wie es vor allem vom Marxismus entwickelt worden war, wird hier von Belli sowohl radikalisiert wie neutralisiert. Philosophie, Moral, Kunst, Politik usw. "verwirklichten" sich in sich selbst und seien nicht mehr als Ausdruck von außen hinzutretender Bedürfnisse zu interpretieren. Das ist der Punkt, an dem das "Befreiungspathos" in blinde Affirmation umschlägt.

Für die Vermischung der Termini sei vor allem das Christentum verantwortlich zu machen, dagegen sei nun, und zwar in Politik und Kunst zugleich, der neue Messias, "il nuovo Eresiarca", aufgetreten, dessen Erscheinung die Zeitalter unter- scheide: "L'Eresiarca è venuto. Egli è come un giovane animale trionfante, colmo di fascino e dominatore. Le manifestazioni umane, nell'etica e nel pensiero: ecco dov'egli esercita il suo impero. (...) Il periodo fra l'una e l'altra delle sue apparizioni, si chiamano età, o anche ère: età della pietra, età dell'oro, età del rame; èra pagana, èra cristiana, ed ora: èra fascista."⁴⁵⁹ Die Parallelität zwischen abstrakter Kunst und Faschismus, die sich durch Bellis gesamtes Buch hindurchzieht, liegt in der Selbstbefestigung der Abstraktion; der Staatsorganisation in der Politik, der geometrischen Konstruktion in der Kunst. "L'Eresiarca vuole una età fascista. (...) Il Fascismo è il segnale di una nuova età. Gli Stati europei si affrettano a salvarsi nel Fascismo: quelli che non faranno così saranno travolti."⁴⁶⁰

Diese erschreckenden Sätze sind von 1935. In seinem Vorwort zur Neuauflage seines Buches von 1972 fand Belli ihnen nichts hinzuzufügen. Entsprechendes wird für die Kunst

festgestellt: "Le Corbusier, Mies van de Rohe, sono architetti dell'era fascista." Belli Buch wäre jeder vorschnellen ideologiekritischen Interpretation der faschistischen Ideologie entgegenzuhalten. Über die Natur des neuen Zeitalters kann er keine Aussagen mehr treffen, Naturferne und Bestimmungslosigkeit seien vielmehr sein Kennzeichen. Die Frage selbst schon nach der Art der so errichteten Herrschaft verstoße gegen ihr Gesetz. Der Futurismus selbst hat mit seinen Vertretern wie Fillia, Prampolini, Pannaggi, Paladini u. a. diesen Abstraktismus nur vorbereitet, selbst aber nicht an ihm teilgenommen. Salla verließ die futuristische Gruppe 1930/31 nach der Ausstellung der "Arte sacra futurista" in Rom⁴⁶¹, Fillia verstarb 1936, Prampolini, dessen Werke vom "mechanischen Stil" in Wahrheit immer weit entfernt waren, wurde einerseits einer der maßgeblichen Ausstatter der "Mostra della Rivoluzione fascista" von 1932, zog sich aber andererseits immer mehr auf seine Arbeit als Bühnenbildner zurück; Pannaggi illustrierte Mitte der zwanziger Jahre noch Marinettis "Scatole d'amore" und konzentrierte sich fortan ebenso wie Paladini auf die Theaterarbeit. Durchsetzungschancen hatten weder die futuristische Gruppe noch die von Belli geführten Mailänder Abstraktisten (Soldati, Rho u. a.). Bisher noch mußte jedes diktatorische Regime auf eine spezifische Rhetorik zurückgreifen, die von dieser hyperintellektuellen Position ausgeschlossen wurde. Zumal der Faschismus gab sich entgegen Belli doch als Erneuerung der "Romanità" aus, deren Propaganda jedoch von anderen Gruppen übernommen werden mußte.

Für Marinetti ergibt sich die Notwendigkeit des "mechanischen Menschen" weniger aus der Hypothese der "Ideen" als aus ihrer Negation. Gegen die der "Freiheit und Gerechtigkeit" argumentiert er, sie seien "rein" und nicht "irdisch". Was bei Belli säuberlich auseinander dividiert wird, fällt bei Marinetti umstandslos ineins, denn die Abschaffung der Ideen sei nur durch die Mechanisierung des Menschen zu verwirklichen. "Bisogna dunque preparare", heißt es in seinem Manifest

"L'uomo moltiplicato e il regno della macchina", "l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando un scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi. Certo è che ammettendo l'ipotesi trasformistica di Lamarck, devonsi riconoscere che noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale. (...) Il tipo non umano e meccanico... sarà naturalmente crudele, onnicosciente e combattivo."⁴⁶²

Als vorzüglichstes Mittel zu dessen Herstellung empfiehlt Marinetti neben chirurgischen Eingriffen die industrielle Arbeit. Sie richte den Menschen in einer Weise zu, daß dieser "gegenseitige Austausch" von Mensch und Maschine zustandekomme. Marinetti bezieht sich dabei noch nicht auf den "Rhythmus" des Fließbandes, es läge aber in seiner Konsequenz. Begeistert zitiert er dagegen das "emotionale Verhältnis" jedes Automechanikers zum Motor. In den Entfremdungserscheinungen industrieller Arbeit sieht Marinetti so die Ankündigung eines Zeitalters, in dem "Grausamkeit" natürlich geworden sei. Marinetti erscheint diese Transformation zunächst als Unbegrenztheit der menschlichen Verwandlungsmöglichkeiten, d. h. als Bestätigung der Allmacht: "Noi ... dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono le ali."⁴⁶³ Was zustandekommt, ist jedoch nicht der technisierte "Übermensch", der dieser Konzeption offenbar zugrunde liegt, sondern der schlechthin grausame und immer der gleiche "Typ". Marinettis titanische Vision industrieller Arbeit übernimmt auch ihre Standardisierung der Produkte. Er selbst beruft sich hier auf die Erfahrung spiritistischer Sitzungen, die ihn die Allmacht des Willens gelehrt hätten. Was Marinetti von blankem Irrationalismus unterscheidet, ist, daß die menschliche Transformation dem menschlichen Willen selbst unterworfen wird, deshalb findet er in der Maschine das geeignete Modell. Sie werde zum Instrument eines Willens, der ansonsten

ohnmächtig bleibe: " Il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile, il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo Spazio e sul Tempo domati."⁴⁶⁴ Die Mechanisierung des Menschen ist der Preis des Sieges dieses Traums, dem Willen gelinge zwar seine Herrschaft, was dann aber herrscht, sei nicht der Mensch, sondern der "Apparat".⁴⁶⁵ Diese Vertauschung macht Sieg und Niederlage hier ununterscheidbar. Fedele Azari hat 1925 Marinettis Konzeption des "tipo standardizzato di uomo-macchina resistente, illogorabile e quasi-eterno" mit seiner "Società di Protezione della Macchina"⁴⁶⁶ zynisch zu institutionalisieren versucht. An keiner Stelle durchbricht die futuristische Kunst ihren tautologischen Zirkel, ihr "splendore geometrico e meccanico", ihr "l'igienico oblio ..., l'ordine, la disciplina, il metodo, ... l'ottimismo aggressivo, ... la passione per il successo"⁴⁶⁷ ist immer wieder nur Erfolgsmeldung des "staccare il pensiero dalla strada mentale per posarlo su quella materiale."⁴⁶⁸ Deutlich bleibt, daß jede Entwicklung, sofern sie nicht ausschließlich in mechanischer Vervollkommnung besteht, von dieser Ordnung ausgeschlossen wird. Die futuristische Kunst kennt auf dieser Stufe kein Jenseits ihrer selbst, ohne doch auf ihren ursprünglichen Vitalismus verzichtet zu haben. Sie ist damit in gewisser Weise sogar über die Perspektive des Faschismus hinaus, daran ist zu erinnern, wenn Ingo Bartsch schreibt: "Futuristische Ästhetik verschmilzt... mit der des Faschismus, insofern sie die physische Vervollkommnung vor dem Hintergrund eines 'starken Staates', also optimaler Produktions- und Kriegsbereitschaft betreffen."⁴⁶⁹ Zweifellos konnte die futuristische Ethik für die Zurichtung der Menschen in Anspruch genommen werden, jedoch ist ihre Gesellschaftsordnung im Grunde völlig subjektiv, kennt folglich auch keinen "obersten Manipulator", ja gerade das "vollkommenste Individuum", versichert Marinetti, zeichne sich durch die vollständigste "Entäußerung" seines Willens aus. Diese futuristische

Gesellschaft wäre in keiner Richtung mehr lenkbar, als einziger Zweck bliebe ihr die "unproduktive Arbeit der Maschinerie" (Marx), der Verschleiß. So kehrt dasjenige Spiel, das Marinetti im Namen einer konstruktiven "Notwendigkeit" von der futuristischen Kunst ausschließen wollte, außerhalb ihrer doch wieder, das Ganze gerät zur sinnlosen Groteske. Weder der Faschismus Bellis noch derjenige Marinettis wäre auf ein zugrundeliegendes Herrschaftsinteresse hin durchleuchtbar, in der Hypostase der reinen Fiktion allein besteht vielmehr ihr Programm. Allenfalls könnte noch gefragt werden, welches Bedürfnis diese Auslöschung von Bedürfnissen bewirkt. Die vollständige Entleerung macht ihren Unterschied zu herkömmlichen politischen Ideologien aus und nicht von Ungefähr haben sie im Faschismus deren Verwirklichung erkannt. Auf politischer Ebene ist zunächst festzuhalten, daß eine solche Konzeption von Kunst und Politik, die beide nicht mehr bestimmbar wären, obwohl noch nicht oder nicht mehr selbst Ideologie, dennoch jedem beliebigen ideologischen Einsatz sich andienen. Von sich aus vermögen sie keinerlei inhaltliche Kriterien und Einspruchsmomente mehr zu entwickeln. Darüber hinaus muß das Problem gestellt werden, ob nicht gerade die Selbstabsperrung gegenüber Interessen und Bedürfnissen das spezifisch Faschistische dieser Kunst wäre, ob es nicht also umgekehrt ebenso vom Faschismus selbst gilt, daß er weit mehr, als einer spezifischen gesellschaftlichen Interessenlage zu entsprechen, sie vielmehr überspielte.

Die Materialisierung der futuristischen Kunst, die reflektierende Distanz in sich selbst beschließen will, wird neben den Konzeptionen der "Arte meccanica" auch in Marinettis eigener Theorie des "Tattilismus" vertreten, mit der er nach dem Krieg einen völligen Neuanfang versuchte. "Punto e a capo" ist der erste Satz des entsprechenden Manifestes, das im Januar 1921 im Théâtre del'Œuvre in Paris vorgetragen wurde.⁴⁷⁰ Zum Neubeginn gehört, wie schon beim ersten Manifest von 1909, der Gründungsmythos. "Nell'estate scorsa ... inventai il Tattilismo. Sulle officine occupate

dagli operai garrivano bandiere rosse."⁴⁷¹ Diese Beschreibung eines allgemeinen Tumultes, für den hier wie an unzähligen anderen Stellen die roten Fahnen nur als Versatzstück im Genregemälde stehen, ist seine eine Seite; die andere ist der Krieg. "Nel sotterraneo buio di una trincea di Gorizia, nel 1917, io feci i miei primi esperimenti tattili."⁴⁷²

Die "Tavole tattili", die Marinetti dann vorschlägt, hätten weder mit Bildhauerei noch mit Malerei etwas zu schaffen, sondern appellierten einzig und allein an den Tastsinn. In Wahrheit liegt nur die Beschreibung eines einzigen dieser neuartigen "Tavole tattili" vor, nämlich "Sudan-Parigi", in der Marinetti seiner biographischen Geschichte - von der sudanesischen Amme ins intellektuelle Milieu von Paris - Ausdruck zu geben versucht. Die Bedeutung dieser und nachfolgender Versuche der Appellierung an ästhetisch bisher nicht zugelassene Sinne, z. B. Ballas von 1915 an den Geruch und Marinettis von 1930 an den Geschmack, ist die völlige Auslöschung der ästhetischen Distanz. "Siamo giunti a negare la distinzione tra spirito e materia."⁴⁷³ Aber diese Unterscheidung wird allein zugunsten der Materie aufgelöst, Marinettis neue Kunst sei das "dramma della materia". Es geht demnach nicht um die Verdinglichung des Kunstwerks, damit sie vom Individuum angeeignet werden könnte, sondern umgekehrt sei es der Betrachter, der diesem Drama sich zu integrieren habe. Die physische Nähe, in die Marinetti sein Werk rückt, übt also ihre Herrschaftsmacht ungedingter aus als jede Distanz früherer ästhetischer Betrachtung.

Der Taktilismus, mit so großem Aufwand er auch begonnen wurde, blieb sowohl in Marinettis eigener Produktion als in der der futuristischen Gruppe Episode. Das "Drama der Materie" wird jedoch später in literarischen Texten aufgenommen, als Paradigma könnte. Marinettis "Poema non umano dei tecnicismi" (1940) stehen.⁴⁷⁴ Dieses "Poem" Marinettis, in Wahrheit handelt es sich um einen Prosatext wie sein gesamtes Spätwerk, wobei als Unterscheidungs-marke grob das Jahr 1922 anzusetzen ist, fiel in eine völlige kritische Leere.

Die Spätschriften Marinettis sind, mit Grund, wie man sehen wird, bis heute von der großen Futurismus-Renaissance, die etwa Mitte der sechziger Jahre einsetzte und noch immer Jahr für Jahr eine umfangreiche Literatur hervorbringt, ausgespart geblieben. Das mag damit zusammenhängen, daß sie noch weniger als die der Vorkriegszeit auf ein präzises Programm reduzierbar sind. Auch innerhalb der zeitgenössischen futuristischen Gruppe galten sie zunehmend weniger als Orientierungen, vielmehr begann jeder mehr und mehr seinen eigenen Weg zu verfolgen, ohne daß Marinetti in der Lage gewesen wäre, sie programmatisch zusammenzufassen. Diese programmatische Zersplitterung und Ohnmacht des Futurismus, spätestens seit Marinettis Ernennung zum Accademico d'Italia von 1929, konnte nicht mehr durch stürmische Erneuerungsversuche aufgefangen werden. Über das Programm der "Tavole Parolibere" war innerhalb der Kunst nicht hinauszugelangen, und der Ausweg in die Politik war zu jener Zeit ebenfalls endgültig versperrt. Nicht einmal Marinettis eigene Produktion gehorchte dem futuristischen Programm, nach "Les mots en liberté" von 1919 hat er keine "Tavole Parolibere" mehr verfaßt. Marinettis Autorität, die ihm zuvor Verbindlichkeit und damit Gefolgschaft gesichert hatte, bestand nun nicht mehr darin, äußerster Punkt der Modernität zu sein, sondern einfach nur noch in seiner institutionellen Stellung, von der aus sich keine Umwälzungsprogramme mehr formulieren ließen. Das einzige Manifest, das in dieser Zeit noch mit verbindlichem Anspruch vorgetragen wurde, Marinettis, Scrivos und Bellanovas "Il romanzo sintetico" vom 25. Dezember 1939⁴⁷⁵, ist zum Teil nichts als eine müde Wiederholung der mittlerweile zwanzig Jahre älteren Manifeste, zum Teil fällt es sogar weit hinter sie zurück.⁴⁷⁶ Allein insofern repräsentiert es dann doch unfreiwillig den damaligen Zustand der futuristischen Literatur, es versteht sich jedoch von selbst, daß die insbesondere aus dem Bereich der "Neoavantgarde" herkommenden neueren Futurismus-Studien nicht auf diese Phase sich zurückbezogen, sondern in Unterbrechung der geschichtlichen Entwicklung auf die ursprüngliche.⁴⁷⁷ Marinettis Ernennung zum Accademico hatte den

zweifachen Effekt, daß einerseits alle seine Schriften nun vom Mondadori-Verlag publiziert wurden, der das Monopol auf die Mitglieder der Akademie innehatte und Marinetti damit seinen eigenen Poesia-Verlag entbehren konnte, andererseits rückte er damit in die Reihen der anderen zeitgenössischen Schriftsteller ein, in der seine Figur für die Literaturkritik immer weniger interessant wurde. Das faschistische Regime förderte ganz andere Schriftsteller als Marinetti, z. B. den Exfuturisten und späteren Rassentheoretiker Julius Evola, auf den noch in der zweiten Nachkriegszeit der MSI zurückgriff, und wer andererseits mit avancierter Literatur sich beschäftigte, las nicht mehr die futuristischen Arbeiten, sondern Pirandello, Bontempelli, Ungaretti, Montale, Saba usw. Was in dieser Zeit noch an Studien über die Literatur Marinettis erscheint, entstammt entweder der Feder seiner Weggefährten wie Fillia⁴⁷⁸, Govoni⁴⁷⁹, Acquaviva⁴⁸⁰, Viviani⁴⁸¹ u.a. und beschränkt sich auf die begeisterte Paraphrasierung der futuristischen Metaphern, d.h. zeigt gerade im Enthusiasmus an, wie stagnierend die Bewegung inzwischen geworden war, oder, nicht minder naiv, der von Apologeten des Regimes wie Michelono⁴⁸², Dattilo⁴⁸³, Orestano⁴⁸⁴, Bellonzi⁴⁸⁵ u.a., die nach dessen literarischen Vorläufern Ausschau halten. In beiden Fällen ist der kritische Wert denkbar gering und in beiden Fällen müssen Marinettis späte Schriften notwendig außer Betracht bleiben.⁴⁸⁶ Die Periode Marinettis, in der er beginnt, müde sich selbst zu kopieren, ist bisher in keine der Literaturgeschichten eingegangen, nicht einmal eine verlässliche Bibliographie dieser Periode liegt vor. In der Tat wird Marinettis Arbeit weitgehend vom faschistischen Propagandaapparat, vor allem während des Krieges, aufgesogen und die so zustande gekommenen Schriftchen entziehen sich jeder literarischen Betrachtung. Sie sollen auch hier nicht zum Thema werden. Wir werden uns auf einige wenige Texte beschränken, in denen die in der Nachkriegszeit neu hinzugekommenen Motive ihren deutlichsten Ausdruck finden.

Im "Poema non umano dei tecnicismi" erscheint das "dramma

della materia" als interner Arbeitsprozeß der Natur, in dem z.B. Zellulose sich selbst zu Papier verarbeite, bis hin zu solch unfreiwilliger Komik, wenn die Gärung von Milch "latte in guerra" genannt wird.⁴⁸⁷ Marinetti jedoch gilt dieses Drama, das weit- hin das seines eigenen Talentes ist, als "appassionante senza ricorrere alla psicologia."⁴⁸⁸ Die Tatsache, daß Natur hier für sich selbst arbeitet, befreit keineswegs den Menschen von der Arbeit; als Bestandteil dieser Natur sei er vielmehr ebenso Arbeiter wie Arbeitsgegenstand, d.h. habe die Wirkungen der Arbeit in derselben Weise über sich ergehen zu lassen wie jedes andere Material auch. Durch diese vollständige Integration verlange der Arbeitsprozeß notwendig nach einer "technizistischen" Darstellung, d.h.: es könne keinen Standpunkt außerhalb mehr geben, von dem aus er sich beschreiben ließe: "Si giungerà presto a tale potenza di ispirazione scaturantesi da ogni tecnicismo che un giorno i lavoratori e i loro utensili sprizzeranno fuori autopoeti a scintille."⁴⁸⁹ Das Arbeitsprozeß wird zugleich zum Subjekt und zum Gegenstand der künstlerischen Produktion, woraus folgt, daß beiden auch keine Zweckbestimmung mehr angeheftet werden kann. Wenn industrielle Arbeit, soweit ist Marinetti seinem futuristischen Programm treu geblieben, als natürlicher Prozeß erscheint, so ist er zugleich völlig subjektlos geworden. Das erlaubt es Marinetti, über die faschistische Rhetorik und Arbeitsethik zu spotten: "Senza la sovrapposta retorica delle verbalizzazioni e plastiche e musicali usate e senza l'ormai rancida simbologia dell'aratro dell'aquila della falce dell'incudine del martello abolita dagli aeroplani seminatori centrali elettriche magli idraulici e motoraratrici vogliamo direttamente scavare ogni lavoro nella sua tipica tecnica e nella sua tipica produttività per estrarne i brividi di poesia."⁴⁹⁰ Marinetti ist auf seine Weise gegen die reaktionäre Demagogie, wie sie in Italien vor allem von der sog. Strapaese-Richtung vertreten wurde, völlig im Recht. Arbeit ist für ihn kein ethisches, sondern ein naturales Phänomen; es zum ethischen machen, hieße, nicht an ihr teilzunehmen, einen Standpunkt außerhalb ihrer zu beziehen. Auf seine bestimmte Weise ist Marinetti völlig unpathetisch,

wenn er am Ende seines Buches schreibt: "Anzitutto finiamola colla vantata superiorità dell'umano."⁴⁹¹ Eine Apologie der Arbeit, eine Exaltation des Arbeiters, verstieße schon gegen ihr Gesetz.

Marinettis vollständige Renaturalisierung des Arbeiters läßt den Produktionsprozeß als sinnlosen Selbstzweck zurück, als Spiel der Materie mit sich selbst. Der "dramatische Effekt", den er anstrebte, stellt sich nicht ein, er scheint von der menschlichen Sphäre nicht auf die materielle Übertragbar zu sein: "Col torrido puzzo del letame della potassa vi sdraiano canne perché ad ogni costo con barbe e gemme siate costrette a riprodurvi servilmente fuori dal sacro affetto errante senza scopo per voi che siete maestre dell'ideale senza scopo."⁴⁹² Marinettis Text oszilliert zwischen dem Gestus eines Beschwörungspriesters von verborgenen Naturkräften, der sich jedenfalls an die Materie unmittelbar wendet, und dem Appell an die Leser, ihr sich gleich zu machen. So führt seine Tilgung von Subjektivität in den extremsten Subjektivismus, den des absurden Spiels, das nun als einzige Befreiung verblieben sei, zurück. "Oh ridateci la delizia dell'Assurdo del Vuoto dell'Astratto andare a vanvera alla meglio senza meta d'agonia in agonia frenata dall'apparente morte che non muore."⁴⁹³ Die "personalità meccaniche e chimiche", die Marinetti als einzige "eroi da cantare"⁴⁹⁴ gelten läßt, büßen im völlig in sich verschlossenen Produktionsprozeß genau ihren materialen Charakter ein und werden zum Modell eines Lebens, dem alles gleich absurd erscheint. Arbeit gerät damit zum bloßen Spiel mit austauschbaren Agenten. Die politischen Referenzen, die Marinetti auch in diesem Buch noch selbstverständlich Mussolini und nun auch noch Hitler (wir sind im Jahr 1940) darbringt, können nur von außen hinzutreten⁴⁹⁵, seine subjektlose Welt ist im Grunde ohne "Helden".

Die der Herrschaft der Maschine entsprechende "neue Moral" wird im Theaterstück "Patriotismo insetticida" von 1939⁴⁹⁶ entwickelt, dessen erste Fassung bereits 1932 unter dem Titel "Il club dei simpatici" in Palermo erschienen war. Die Änderung

des Titels hat vermutlich rein propagandistische Gründe, vom Inhalt her ist sie nicht gerechtfertigt, denn es handelt sich um eine Art Bestiarium. Inventarisiert und vorgeführt wird der neue Typ des "futuristischen Verbrechers", dessen Vertreter sich in der "Società dei lungimiranti"⁴⁹⁷ organisieren, wobei sich nach und nach herausstellt, daß sämtliche Figuren des Stücks ihr angehören, einschließlich des Richters "Paranza", der den Prozeß gegen sie leitet. Das Fehlen des wahren Verbrechers als Gegenpol und Rechtfertigung des Gesetzes läßt daher die gesetzliche Gewalt selbst nach ihm verlangen: "Paranza: La monotonia degli assassini che si lavano le braccia scarse nel sangue è diventata una scoraggiante cura contro la anemia. Le incestuose sono brutte e senza la poesia d'un ardore tropicale. Gli omosessuali sono cubici senza le ondulosità prescritte dai fiumi. Quindi non si respira più."⁴⁹⁸ Das neue Verbrechen, wonach das Gesetz hier nicht nur verlangt, was es letztlich auch selbst organisiert, könne nur in einer "Leidenschaftlichkeit" bestehen, die den oben erwähnten ermangle. Die "nuovi tipi di delinquenti", nämlich der "Unterschriftenfälscher", der Zepelinflieger, der Liebespaare stört, der "Dieb aus Formalismus", der "Verkäufer von Unschuldigen", der "Helfer beim Selbstmord", der "Bankenbrandstifter" usw., werden daher nicht nur samt und sonders freigesprochen, ihr Richter erweist sich sogar als ihr Extremfall. Das Gesetz, nach dem er richtet, ist keines, sondern der bloße Reflex der Situation. So heißt es im Flugzeug, mit dem sich die ganze Gesellschaft schließlich auf die Reise begibt: "Siamo fuori del codice terrestre e ci precipitiamo nel codice assoluto. (...) La velocità ha la sua morale. Il Patriottismo ha la sua. La guerra ha la sua. Tutte diverse spesso opposte. Questo idrovolante m'impone la sua d'acciaio dolce."⁴⁹⁹ Verfolgt wird von diesem Gesetz nur, wer der Situation sich nicht vollständig überlasse, nur das erscheint als "Halbheit". Die Reise endet auf einer Insel von Kannibalen, die sich ebenfalls als Futuristen herausstellen und denen der Napoleonische Kodex als Kochbuch überlassen wird.

Marinettis Stück kennt weder Konflikt noch Entwicklung,

von Anfang an sind alle vorkommenden Personen, man sollte besser sagen Charaktermasken, sich einig. Das wird erreicht durch ihre völlige Identifikation mit ihrem jeweiligen Spleen, als dessen Verkörperungen sie allein in Szene gesetzt werden und dessen eine Ausprägung ebensoviel Wert ist wie jede beliebige andere. Entsprechend schematisch verhält sich die Beschreibung der Orte, so ist z.B. die Kannibaleninsel sofort am alles übertönenden Zähneschlagen erkenntlich. Marinettis Zirkel läßt sich jedoch auch andersherum formulieren, ohne daß sich diese Differenz in seinem Text noch niederschläge. Die schließliche Eintracht wird hier nicht nur durch die Schemenhaftigkeit und das Überzeichnete der verwendeten mehr oder minder albernem Versatzstücke garantiert, sondern umgekehrt zwingt die von vornherein festgelegte Übermacht des neuen Gesetzes die Protagonisten in sie erst hinein. Marinettis "Psychologie" befindet sich hier auf der exakten Kehrseite des bürgerlichen Dramas. Waren dort Individualisierung und Eigennutz in der Weise imputabel, daß die gesellschaftliche Ordnung durch ihren Untergang hindurch erneuert sich wiederaufrichtete, so sind die Charaktere nun soweit auf ihren eigenen Tick versessen, daß sich die Frage nach dem Eigennutz, nach dem "pathologischen Interesse", nach dem Konflikt mit der Gesellschaft also, gar nicht mehr stellt. In ihrer äußersten Karikierung werden die Individuen wieder unmittelbar mit ihr identisch. Ihre rein subjektive Beschränktheit, die zum alles andere ausschließenden Spleen wird, findet im futuristischen Situationismus keinen Widerhall, und umgekehrt findet sich dessen "neue Moral" durch ihr völliges Aufgehen in ihrer jeweiligen Tätigkeit, durch ihre Definition allein durch diese bestätigt. Die vollständig im Ephemeren sich fundierende Gesellschaft hat in individueller Fixierung ihre Entsprechung.

Marinettis Konzeption einer im Ephemeren ihre Substanz findenden Gesellschaft erhält im Theaterstück "Ricostruire l'Italia con architettura Sant'Elia" ihre Weiterentwicklung. Wie durchweg bei Marinetti ist es ein strikt allegorisches Stück. Die Personen tragen ihren Charakter, d.h. ihren Beruf

als Namen - Lord Antiquity, Mollente, Ariella (poeta atmosferista) usw. - schon an sich, ohne doch durch diese Objektivierung jemals zu ihrer Rolle in Distanz treten zu können. Sie sind sie, gerade indem sie sie nur als äußeres Etikett an sich tragen. Marinetti benutzt hier wie in allen anderen Texten Sprachzitate unterschiedlichster Herkunft, wissenschaftlicher, poetischer, alltäglicher usw., ohne sie jemals als solche zu kennzeichnen, ohne sie wirklich zum Material seines Textes zu machen, und sei es nur in der Parodie. Jede der Personen spricht ihre jeweilige Sprache und hat daher auch an ihr kein Instrument mehr, über ihre jeweilige Fixierung hinauszublicken. Die poetische, wissenschaftliche und die Umgangssprache koinzidieren als unvermittelt nebeneinandergestellte, ihre Botschaft ist immer wieder dieselbe. Sie werden in dieser abstrakten Isolierung zu Karikaturen ihrer selbst, der Poet und der Wissenschaftler sprechen genau so, wie der Nichtpoet und Nichtwissenschaftler es sich vorstellen, und darin rächt sich Marinettis mangelnde Distanz, die mangelnde Verarbeitung seiner Texte, die er aufgrund seiner Prämisse auch gar nicht mehr leisten kann bzw. ablehnen muß: die Parodie wird unfreiwillig. Die verschiedenen Sprachen werden zwar nebeneinander montiert, diese Mischung aber gibt sich mangels innerer Spannung als naturwüchsige aus.

Entworfen wird im Stück "Sant'Elia", im Rückgriff auf den gleichnamigen, im ersten Weltkrieg gefallenen futuristischen Architekten, eine Ordnung, die nur noch aus ephemeren Erscheinungen bestünde, die weder eine Grundlage hätte noch benötigte. Eine Ordnung, die in ihrer eigenen Ungreifbarkeit und Unformulierbarkeit ihre Revolution in sich integriert hätte. Sie hätte keine "Umwälzung" mehr zu befürchten, denn alles wäre gleich "oberflächlich". Eine Grundlage wäre auch eine Grenze, die neue Gesellschaft jedoch sei grenzenlos: "Ballamar: Siamo stanchi del limite. Abbiamo una nuova visione del tempo. Contiamo le giornate come secoli sulle nostre rapidissime dita trasparenti."⁵⁰⁰ Die undefinierbarkeit dieser neuen Ordnung allein ist es, die auch die Zeit verschiebt, d.h. hier intensiviert. Zeit und Tod hören lediglich auf, kontemplierbar zu

sein, der völligen Substanzlosigkeit, das ist Marinettis Argument, fehle der Widerpart, um Zeit erfahren zu können. Äußerste Vergänglichkeit kann sich damit als Ewigkeit vorführen. Die Grenzenlosigkeit der neuen Welt ist zunächst im ausschließlich physischen Sinn gefaßt, ihre Aufrichtung sei nicht gesellschaftliche, sondern technologische Aufgabe. "Vasto: Sono lieto di potervi oggi precisare il nostro programma. Noi, uomini ingigantiti, esigiamo una patria ingigantita. La penisola sarà aumentata, in ogni punta del suo orlo, di 200 chilometri in cemento armato e ferro che copriranno il mare. (...) Ormai possediamo le formule chimiche per l'ingendimento anatomico della razza. Pochi gesti e poche parole ci basteranno per dominare i rappresentanti degli altri popoli nelle assemblee. La nostra statura fisica ci darà ogni possibile privilegio nei trattati sui piccoli uomini che continuano a formicolare nel buio delle cattedrali."⁵⁰¹ Der Konflikt dieses Stückes, sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann, verläuft zwischen den "Spaziali" und "Velocisti" einerseits, den "Mollenti" andererseits, die die erstgenannten nach der Zerstörung Venedigs, seit Gründung des Futurismus Symbol des Passatismus, wegen des Verbrechens gegen die "heilige Patina"⁵⁰² zu "Statuen von Raum und Zeit"⁵⁰³ verurteilen. Aber der Widerspruch erweist sich auch hier als bloß scheinbarer. Der "Freude am Kopieren" des Passatismus mit seinem "beffare la realtà, che si crede unica, con nuove realtà identiche"⁵⁰⁵, setzen die Futuristen ihre Konzeption des "L'eterno vestito di effimoro"⁵⁰⁵ entgegen. In beiden Fällen werde die Realität auf spezifische, aber komplementäre Weise betrogen. Das "Ewige", auf das seine Gegner unmittelbar Bezug nehmen und in dem sie die Substanz zu erblicken meinen, sei, so Marinetti, immer schon Kopie, während der Futurismus selbst in der ewigen Verwandlung des Ephemeren eine nur ephemere Verwandlung des "Ewigen" vorführt. "Ballamar: Preferisco lo stile vuoto allo stile pieno salame. Ascoltate. Noi, architetti spaziali, dobbiamo rendere possibile l'alte vita simultanea veloce e sintetica senza monotonia,

senza memoria e senza meschinerie. A ognuno ogni giorno un mestiere diverso e lo splendore di una varietà incessante di sogni realizzati."⁵⁰⁶ Die futuristische Apologie der reinen Varietät, die derart rein zu sein habe, daß sie nicht einmal mehr als solche erkennbar bleibt, verbündet sich zugleich mit einem Ultraessentialismus. Nicht das sei die wahre Essenz, was als sichtbare oder erinnerbare gemeinhin, nämlich von den "Mollenti", dafür gehalten werde, sie liege vielmehr unerkennbar als solche jenseits jeder Erscheinungssphäre und zugleich in ihr selbst verborgen. Daher Marinettis beständiger Rückgriff auf den Spiritismus, oder der anderer Futuristen, z.B. Ginna und Corra, auf die Theosophie Rudolf Steiners, von dem auch Marinetti selbst mit Vorliebe dessen Definition des Futurismus als "misticismo di azione" zitiert. In der Aktion selbst, d.h. in der unüberlegten und zwecklosen allein, sei noch eine Verbindung mit dem Absoluten erreichbar. Der Futurismus ist Aktionismus ohne Programm. Ansprechbar sei die wahre Lebensessenz ausschließlich negativ, im Angriff auf ihre verschiedenen Erscheinungsformen. Allein das völlig sich selbst genügende Schillern der Oberfläche andererseits sei ihr adäquater Ausdruck. In keiner der sich ablösenden Aktionen sei sie präsent, sondern allein in ihrem stets sich beschleunigenden Wechsel, d.h. in der Destruktion.

Die futuristische Simultaneität, das ist der Gehalt von Marinettis Theaterstück "Simultanina" von 1930⁵⁰⁷, stellt sich als Ohnmacht in Widersprüchen heraus, Simultaneität wird zum Gegenbegriff von Synthese. Auf futuristischer Ebene läßt sich keine bestimmte Entscheidung mehr treffen, auch eine politische nicht, und dennoch ist er mit nichts, was geschieht, vollständig zu indentifizieren. In keiner seiner Manifestationen ist der Futurismus restlos greifbar. So wird die Heldin dieses Stückes, Simultanina, zwischen ihren verschiedenen Freiern - dem "Sportivo", dem "Buongustaio", dem Bibliophilen usw. - hin und her geworfen, sagt zu keinem ja, zu keinem nein, und bekommt sie schließlich alle.

Unmöglich zu sagen, das gilt auch für Marinettis eigenen politischen Opportunismus, ob dem bloße Rationalisierung der Unfähigkeit zu Entscheidungen zugrunde liegt, oder ob es sich bei der konsequenten Verantwortungslosigkeit wirklich um ein neues "Lebensprogramm" handelt. Gänzliche Indifferenz, hier in einem dem stoischen gerade entgegengesetzten Sinn, mag einfach als Furcht vor Glücksverlust interpretiert werden, gilt aber Marinetti zugleich als Ankündigung eines Zeitalters, das überhaupt diesseits von Glücksansprüchen und möglichen Einbußen läge, dem der Herrschaft der Maschine über den Menschen und im Menschen zugleich. Der Roboter wird daher im Theaterstück "Elettricità sessuale" von 1920⁵⁰⁸, dessen erste Fassung bereits 1909 in Paris unter dem Titel Poupées électriques erschienen war, zur Inkarnation des menschlichen Gewissens.⁵⁰⁹ Wie er nur seine jeweilige Funktion ausübe, so habe auch das Individuum zu ergreifen, was sich jeweils anbiete, ohne je die Verantwortung dafür übernehmen zu müssen. Eine persönliche Geschichte, Entwicklung, Bildung gar, wäre damit ausgeschlossen, jeder Augenblick verlange mit seinem spezifischen Stimulus seine spezifische Reaktion, und es käme nur darauf an, sie ohne Vorbehalt, ohne reflektiven Umweg, zu geben.

Marinetti zieht damit die Konsequenz aus einer Situation, die individuelle Integrität zum Vorbehalt reduziert, jenseits der geforderten Aktionen, der gegenüber sie höchstens hinderlich wird; d.h. aus der Bündnislosigkeit der Reflexion. Aus ihr sei keinerlei Handlungsanweisung mehr zu beziehen, vielmehr sei sie mit Passivität identisch. "Maledetto il passato che nulla c'insegna"; hatte es schon 1918 in Mario Carlini "Notti filtrate" geheißen, einem der fundamentalen Texte des "Secondo Futurismo".⁵¹⁰ Der paradigmatische Status der Maschine als "Vereinfacherin des Lebens" (Marinetti)⁵¹¹ gilt daher ausschließlich im moralischen Sinne, nämlich als ihre Suspension, nicht als Befreiung von Arbeit. Das "Reich der Freiheit" liege nicht jenseits von Arbeit, wie Marx es sich noch gedacht hatte, sondern innerhalb des "Reiches der Notwendigkeit" selbst. Was der Marxismus als "Wiederaneignung der entfremdeten

Wesenskräfte des Menschen" für die Zukunft aufgehoben hatte, findet bei Marinetti in lückenloser Entfremdung schon seine gegenwärtige Erfüllung. Für essentielle Erfahrung konnten dem Futurismus nur die oberflächlichsten Erscheinungen der Warenwelt gelten und er konnte sich doch nicht darauf beschränken, sie nur als solche hinzunehmen. Neuheit versprach an ihnen weniger ihre Bedeutung, als daß sie sie verhüllten. Ihre Traditionslosigkeit - Ware ist derjenige Gegenstand, dem man seine Herkunft nicht mehr ansieht - erhob sie in den Rang des Paradigmas. Das machte der Futurismus sich zu eigen. Der futuristische Blick will sie noch einmal zu einer Ordnung zusammentreten lassen, anders wäre völlige Substanzlosigkeit zumindest als Programm undenkbar. "Pensare che le parole schiamazzanti", schreibt Mario Carli, "di un cartello-réclame siano la rivelazione di un grande prodigio scritto da un Dio fuggiasco, la notte, nelle strade vuote."⁵¹² Aus der Anstrengung, diese Oberfläche zu durchschlagen, um sie zuletzt doch zu übernehmen, rührt der großenteils lächerliche futuristische Titanismus. Nachdem die Erscheinungen sich nicht haben öffnen wollen, fährt Mario Carli fort: "Ho bisogno di prendere davvero, materialmente, con le mani o fra le braccia, tutte queste cose di crepuscolo, e di sentirle vivere, o strozzarle senza pietà. Perché forse da questo sforzo spasimoso, da questa violenza disperata, uscirà finalmente la sintesi di tutti i miei stati d'animo, si accenderà il vertice del mio inesprimibile ~~dramma~~ come un getto di magnesio, e ~~scoppierà freneticamente~~ un urlo, un urlo liberatore, l'urlo della mia potenza ritrovata ... e tutti i miei desideri saranno finalmente espressi, sguainati, raggianti in quell'urlo muscoloso diritto virile come l'exasperazione di un sesso, come un'acutissima sfida di trombe erette alle stelle diffusamente silenziarie."⁵¹³ Dieser Schrei, der bereits nur noch schwülstig und albern sich selbst beschreiben kann, war der Futurismus gewesen. Die Destruktion, die er an der Realität ausübt, ist eine aus allzugroßen Affekt; aber allein der Kastrationsaugenblick selbst verspricht ihm Befriedigung.

Die Katastrophe, der Soffici bei seiner Kritik des Futurismus nachgefragt hatte, ohne sie zu finden, wird daher von der futuristischen Kunst ständig heraufbeschworen. Im futuristischen Brennglas muß selbst noch das unscheinbarste Ereignis in apokalyptische Ausmaße sich vergrößern, denn wenn das Individuum nur noch in völliger Identifikation mit der jeweiligen Situation sein Heil finden kann, dann muß diese über seine Maßstäbe hinaus anwachsen. Nur dann sei die Befriedigung echt, wenn sie den Akteur selbst verschlingt, allein im wirklichen Untergang wäre völlige Identität erreicht. Durch die gesamte futuristische Literatur zieht sich wie in der oben zitierten Passage Mario Carlis die Beschwörung des Unterganges, ausgelöst von ganz beliebigen Anlässen, hindurch. Nur ein Beispiel aus dem gemeinsamen Roman Marinettis und Roberts "*Un ventre di donna*" von 1919 sei hier erwähnt. Folie des Geschehens ist, daß Fischer einen Delphin gefangen haben: "*Motiva eroicamente, con sussulti spaventosi. Voleva morire solo. Faceva il largo intorno a sé. Ebbe una agitazione diabolica del dorso lucidissimo, come un avvinghiamento di lottatori ignudi, oliatissimi. Sembrò una gomena di caucciù e metallo, invasa da migliaia di correnti elettriche. La piccola rada di Portofino era ormai tutta rossa del suo sangue: fantastico scolatoio della sanguinosa conflagrazione mondiale.*"⁵¹⁴ Das kleine Lokalereignis, das dem zugrundeliegt, dient ganz offenbar nur als Vorwand zur Ausbreitung der eigenen sadistischen Phantasien, die schließlich das ganze Bild mit apokalyptischen Tönen überziehen. Nur durch dieses sich selbst Überschlagen meint der Futurismus gleichzeitig über das bereits Gesagte hinausgelangen zu können. Der Augenblick völliger Identität im Untergang sei das noch nie Ausgedrückte. Das absolut Neue ist so dem Tod verschwistert. Futuristische Literatur kennt kein harmlos zu Beschreibendes; was sie ergreift, wird zum Kryptogramm des Todes. Er allein sei das zu allem Bestehenden absolut Negative und ewig Neue. Durchgängig erscheint in ihr auch der Untergang von der Befriedigung ununterscheidbar, Marinetti und Robert fahren fort: "*Il ventre del mare aveva semplicemente partorito un delfino. O meglio un virilissimo membro divino si era*

insanguinato, sverginando quella solitaria rada-ventre, che ora si assopiva, violazzurraverde, nella penombra umidissima."⁵¹⁵
Die Befriedigung, in der das Individuum sich verlieren solle, kann ihm nur noch als Katastrophe zustoßen. Durchweg ist ihr in der futuristischen Literatur die affektive Gewalt assoziiert, nur so könne, wie es im Gründungsmanifest geheißen hatte, das Subjekt von seinem "allzu bedrückenden Mut" sich befreien.

Da die futuristische Kunst absolut "neu" sein will, ohne sich aus der Vergangenheit zu legitimieren, kann sie sich nur als "invenzione" im technizistischen Sinne verstehen. Manifest für Manifest in den etwa vierzig Jahren seiner Aktivität führt Marinetti seine letzten "Erfindungen" vor, als deren Begründung ihm ihre Neuigkeit auszureichen scheint. Seine Kunst reflektiert sich nicht auf ein Nichtkünstlerisches hin, an dieser Möglichkeit hat sie verzweifelt, sondern folgt nur noch ihrer eigenen technischen Dynamik. Nur innerhalb ihrer sei jedes Element "notwendig" - im mechanischen Sinne. Ihre Bestätigung findet sie paradoxerweise im Einsturz der zunächst errichteten fiktiven Welt, in dem absolut autonome Kunst und katastrophische Natur sich vereinigen. Aber das Katastrophische dieser Natur, das der Futurismus seit seinem Gründungsmanifest beständig heraufbeschwört, ist andererseits erst Produkt der von ihr sich unvermittelbar trennenden menschlichen "Kunst". Sie nimmt auf sie Bezug und verdeckt sie zugleich. Reale Vernichtung wird zur Entsprechung der ästhetischen Versöhnung:

Indem Marinetti immer nur "modern" sein will und nichts weiter, indem die Intention auf das noch nie Dagewesene alle anderen tilgt, reduziert sich sein Programm letztlich auf das immer gleiche kokette Spiel der eigenen Kunst mit dem Untergang. Die "neuesten Erfindungen" müssen mit dem immer gleichen großartigen Gestus vorgetragen werden, um dann ihren willkürlichen Charakter als bloße Verdeckung von Todesphantasien, die zugleich von ihnen erst produziert werden, einzugestehen. Der in sich selbst verschlossene futuristische Technizismus büßt im Verlauf seiner Entwicklung, je undurchsichtiger seine

Programme auf das, wovon sie sich abstoßen, werden, immer mehr an Inhaltlichkeit ein, was schließlich bleibt, ist die Albernheit. Die ans Komische grenzende Tragik der futuristischen Katastrophenbeschwörungen ist ihre tautologische Kehrseite. Letztlich ist weder die große futuristische Erneuerung in der reinen Fiktion noch deren Zusammenbruch, den Marinetti immer und überall wittert, glaubwürdig. Nichts könnte langweiliger sein als seine Bekämpfung des ennui mit den immer gleichen Späßen.

In gewisser Weise ist Marinetti über den Faschismus damit weit hinaus, es sei denn, man wollte das Selbstbewußtsein eines faschistischen Aktivisten als dessen Definition akzeptieren, der erklärte: "non ho bisogno di pensare, quindi esisto."⁵¹⁶ In eine ähnliche Richtung weist der von D'Annunzio übernommene faschistische Slogan: "me ne frego". Karl Mannheim hat in seiner Analyse der Rolle der Intellektuellen im Faschismus völlig richtig gesehen, wenn er dessen Ideologie als die eines "irrationalen Aktivismus" beschreibt: "Il fascismo respinge ogni interpretazione della storia, considerandola una mera finzione destinata a sparire dinanzi all'azione richiesta dal momento.. (...) Il valore intellettuale di ogni conoscenza politica sparisce di fronte a un atteggiamento puramente intuitivo, che apprezza solo il suo aspetto ideologico e mitologico. Per esso il pensiero ha importanza solo nella misura in cui denuncia il carattere ingannevole delle diverse e inutili teorie della storia e le smaschera come tante illusioni. Per questo intuizionismo attivistico, proprio del fascismo, il pensiero serve a liberare il campo dell'azione da tutti i pregiudizi. L'uomo superiore, il capo, sa che tutte le idee politiche e storiche sono miti. Egli ne è interamente emancipato, ma le tiene ugualmente in conto ..., poiché esse stimolano ... l'entusiasmo."⁵¹⁷ In diesem Sinne erfüllt Marinetti sämtliche Bestimmungen des faschistischen Ideologen, über diesen "irrationalen Aktivismus" in der Bedeutung Karl Mannheims geht der Futurismus nie hinaus. Daß er seine

Kohärenz allein in der Praxis finde, war es eben, was Emilio Settimelli als Marinettis "revolutionärer Charakter" erschienen war. Jeder anderen Definition entzieht sich sein Programm; nicht zufällig war gerade der Gelehrte, meist ein Germanist, bevorzugtes Angriffsobjekt des futuristischen Theaters.⁵¹⁸

In politischen Termini wäre eine solche Bewegung, ginge sie in dieser Definition völlig auf, nicht mehr zu beschreiben. Die futuristische Ideologie leiht sich so ganz beliebigen Diktaturen, ohne einer bestimmten das Wort zu reden. Aber eben diese völlige Inhaltsleere war auch für die faschistische Ideologie spezifisch. "La nostra dottrina è il fatto"⁵¹⁹,

posaunte Mussolini auf jenem faschistischen Kongreß vom Oktober 1919 in Florenz, auf dem auch Marinetti seine Ansprache gehalten hatte. Der Futurismus hätte diesen Satz unterschrieben, indirekt entstammt er sogar seinem Arsenal.

Einer Ideologiekritik des Faschismus und des Futurismus gleichermaßen fehlen gegenüber einem solchen Ultrapositivismus jegliche Anhaltspunkte; theoretische Ohnmacht, der Verzicht auf die "Doktrin" wird hier in praktische Stärke und in eine vollständige "Lebensphilosophie" umgebogen, deren gewollte Nichtigkeit jede Kritik von sich weist.

Bezeichnenderweise ist in Mussolinis Slogan der Gebrauch des bestimmten Artikels, die "Doktrin" sei also nicht ein Faktor, der bei der Gestaltung der Wirklichkeit in Rechnung zu stellen wäre, sondern bereits diese vorfindliche Wirklichkeit.

selbst - ebenso wie auch der Futurismus allein den reflektiven Vorbehalt mit seinem vitalistischen Bann belegte. Hier von einer Ideologie oder Theorie oder Philosophie zu reden -

das Wort "Doktrin" mag noch angehen - hieße, Faschismus und Futurismus schon zu viel zuzugestehen und Hoffnungen auf einen Gehalt zu erwecken, der bewußt ausgeschlossen wurde.

Insofern ist der Konflikt mit dem Faschismus nicht als Kritik eines bestimmten Theoriegebäudes denkbar, sondern nur als Gegensatz von Theorie und Nicht-Theorie. Allein indem der Futurismus letzteres militant repräsentierte, fand er notwendig im Faschismus seine politische Entsprechung. Sobald der

Faschismus andererseits jedoch auf bestimmte rhetorische Formeln jenseits seines Positivismus zurückgreifen mußte, sobald er es unternahm, gegenüber dieser Wirklichkeit bestimmte Veränderungen zu motivieren, schied der Futurismus als Bündnispartner aus. Ihre Koinzidenz beschränkt sich auf die gewollte Entleerung. Für Marinetti war es vollkommen gleichgültig, ob der neue Staat eine Wiederaufrichtung Roms sei oder nicht, ob der Krieg zunächst gegen Abessinien oder gegen Albanien, ob er im Bündnis mit Nazi-Deutschland oder gegen es geführt werden würde, solange es nur der Krieg sei. Er wußte sich solange mit dem Faschismus einig, wie dieser über die "Fakten" hinaus nicht auf bestimmte Traditionen zurückgriff. Für Mussolini jedoch konnten derartige Fragen auf die Dauer nicht gleichgültig bleiben und das wurde der Punkt, an dem er sich von der Vorläuferschaft Marinettis zu trennen hatte.

Insofern ist die Debatte um den "faschistischen" Futurismus, die von Kunsthistorikern wie Crispolti und Verdone mit dem Hinweis auf dessen "Avantgardismus" bestritten wird, müßig. Ebenso oberflächlich freilich wäre es, Marinetti lückenlos als Weggefährten Mussolinis darzustellen, wie es gegen obige Autoren etwa Mario De Micheli unternimmt. Daß der Futurismus "modernistisch" war und keineswegs im faschistischen Programm aufging, kann ohne weiteres zugestanden werden, es tat seiner politischen Verpflichtung keinen Abbruch. Als einzige Bestimmung seines politischen Gehalts bleibt die Ablehnung der Begriffe der Vermittlung - auf ästhetischer Ebene - und Partizipation auf der politischen. Das Oberflächlichste schlägt in der futuristischen Kunst unmittelbar in das angeblich Substantielle um und in der Politik, so Marinetti, seien Disziplin und absolute Varietät der Lebensformen "komplementär". Sowohl Marinetti wie - auf seine Weise - auch Carlo Belli finden in reiner Fiktionalität die Grundlagen der neuen Ordnung und gestehen sie als solche, das unterscheidet sie von wirklicher faschistischer Demagogik, auch ein.

Auf einer zweiten, sozusagen taktischen Ebene, mußte der

Futurismus mit dem Faschismus in Konflikt geraten, denn der Faschismus geht in seiner Bestimmung durch Mannheim keineswegs auf. Bisher noch mußte jedes Regime auf eine spezifische Tradition rhetorisch zurückgreifen; zumal für den Faschismus waren Metaphern der Dauer - "tausendjähriges Reich", "Imperium" - unerläßlich. Sie ließen sich mit den futuristischen Positionen, der quasi naiv den Faschismus beim Wort genommen hatte, nicht mehr vereinbaren. Zu Recht bemerkt Enrico Crispolti: "Marinetti dunque non è il profeta del fascismo, se lo è dell'instabilità come formula artistica dell'avvenire: il fascismo infatti ha per motto: durare."⁵²⁰ Unvermeidlich muß jedes diktatorische Regime, und sei es noch so "revolutionär", auf unveränderliche Qualitäten, etwa rassistischer Provinienz, zurückgreifen; wirkliche Ideologen des Faschismus wie Soffici führten ihn deshalb als "Wiederaufrichtung" bestimmter Werte vor. Dieser Terminus Sofficis bezeichnet denjenigen Doppelcharakter des Faschismus, von dem Marinetti in seiner Konsequenz nur die eine Seite vertrat, denn auch die "Wiederaufrichtung" führt aus der Fiktion um keinen Schritt hinaus und dennoch wohnt ihr die Beschwörung eines dauerhaften Zustandes inne, den sie zugleich verbannt.

Der Futurismus mit seiner Varietät ohne Erinnerung, ohne daß Veränderung überhaupt noch wahrgenommen werden könnte, indem jedes Individuum in jedem seiner Lebensaugenblicke völlig aufgehen solle, denn nur das sei Gewähr ihrer Erfülltheit, mit seiner Varietät als eines absoluten Prinzips, hat gegen jegliche autoritäre Ordnung nichts mehr aufzubieten. Für ihn gibt es keine Verbindung mehr zwischen dem Leben und seinen jeweiligen Äußerungen. Die Veränderung ist auf das, was sich verändert, unbegreiflich, das Spiel verschlingt alles, womit es spielte. Der Futurismus ist daher in seiner Selbstrepräsentation über jede irgendwie gefaßte Ordnung immer schon hinaus und zugleich mit ihr identisch: "Il microscopico si unisce al gigantesco, il grigio al coloratissimo, l'abbacinante al buoi."⁵²¹ Die Extreme werden unmittelbar identisch und dienen sich gegenseitig als Ideologie, ohne daß

weder die "Vielfarbigkeit" noch die "Monotonie" irgendwie näher bestimmt werden könnten. Der "Varietät an sich" entspreche eine beliebige "Ordnung an sich", für die jedoch keinerlei Forderungen in ihrer Entsprechung beschlossen liegen.⁵²² Der Futurismus war bereit, die historisch sich anbietende, den Faschismus, als solche zu akzeptieren, ohne damit schon notwendigerweise zu dessen konsequentem Apologeten zu werden.

III.3 Der Konflikt des Futurismus mit dem faschistischen Regime

Von einer offiziellen Anerkennung des Futurismus als Staatskunst kann zu keinem Zeitpunkt die Rede sein. Zwar antwortete Mussolini auf seine aus dem futuristischen Bereich herkommenden Portraits in opportunem futuristischen Ton, z.B. auf Thayats Büste "Dux" mit "così si vede Mussolini" und an Tato Tautete sein Telegramm: "A Tato, con animo futurato" (!), jedoch blieb die Identifikation des Futurismus mit dem Faschismus weitgehend einseitig.⁵²³ Der Faschismus seinerseits, darin bestand eine wesentliche Differenz zum Nationalsozialismus, protegierte keine ausschließliche Kunstrichtung, weder das Novecento, noch den Neoruralismus Sofficis, Rosais u.a., sondern erblickte in mehr oder weniger sämtlichen Gruppen einen Beitrag zur "Italianità", sofern sie sich nicht ausdrücklich gegen ihn stellten. Marinetti als "Accademico d'Italia" fand sich zusammen mit so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Piccadello, D'Annunzio, Bontempelli, Papini, Soffici u.a. und schon diese Zusammenstellung von Namen läßt deutlich werden, daß der Faschismus nicht auf eine kohärente "Kunstdiktatur" hinstrebte. Ermahnungen an den Faschismus, seine moralische Verpflichtung gegenüber dem Futurismus endlich anzuerkennen, fehlten keineswegs, und zwar nicht nur in den oben besprochenen Schriften Marinettis, sondern durchgängig in der Gruppe des "Secondo Futurismo". Einen Antifaschismus oder auch nur ein Zögern gegenüber dem Regime hat es in diesem Zusammenhang nie gegeben, weder vor dem Mord an Matteotti noch danach. Die Futuristen kompromittierten sich politisch von Grund auf, sogar noch der Marionetten-Staat der Republik von Salò fand ihre Unterstützung. Belege für diese unbedingte Adhäsion ließen sich häufen. So schreibt etwa unter den im engeren Sinne futuristischen Propagandisten, will man sie für einen Augenblick von den Künstlern unterscheiden, Mino Somenzi, in der Zeitschrift "Futurismo"

(Roma, Nr. 8, 28. Oktober 1932): "Duce! È indiscutibile che noi futuristi i soli presenti ... della Rivoluzione fascista da 23 Anni fa ad oggi. Primi tra i primi. Mai secondi a nessuno. Nella vasta luce che domina tutto questo secolo italianissimo emergono indiscutibilmente i futuristi come i più sinceri interpreti dell'opera del Duce. In questo decennale di gloria anche se il nostro valore, la nostra Fede, il nostro disinteresse non sono sufficientemente riconosciuti siamo sempre uomini di pensiero-azione con Mussolini decisi a combattere per l'Italia e la sua più grande vittoria di domani. Possiamo dire forte che il Futurismo è il più grande orgoglio del Fascismo. Noi Futuristi che abbiamo sempre anteposto ad ogni interesse il più generoso sacrificio continuiamo a combattere in campo artistico la battaglia stravinta in campo politico. Evviva Marinetti! Futuristi: interventisti, volontari combattenti, arditi, legionari, fascisti. L'essere veramente futurista è il privilegio di pochi, di una eroica minoranza che ha forza, genialità, potenza ... per marciare ancora all'avanguardia di tutte le avanguardie del mondo. Questo inestimabile patrimonio è la vera base ideale su cui appoggia la nuova gloria artistica italiana. Duce! Questo patrimonio è del Fascismo! I futuristi chiedono che venga difeso ... riconoscendo loro il diritto di documentare e affermare nella storia di Arte Futurista il Trionfo della Rivoluzione Fascista." Diese Reklamierung von Ansprüchen durch Mino Somenzi ist im Zusammenhang mit der "Mostra della Rivoluzione fascista" von 1932 zu lesen, deren Ausstattung der Futurismus für sich beanspruchte, auf der jedoch sein Beitrag in Wahrheit nur sehr gering war, worauf gleich zurückzukommen ist. Zunächst ist die Identifikation des Futurismus mit dem Regime während dieser Jahre, also noch nach der Abschaffung aller parlamentarischen Freiheiten von 1926, etwas näher zu dokumentieren. 1927 entwarf Mario Carli die Grundzüge einer "spiritualità fascista" mit Hilfe futuristischer Termini: "Questo termine 'azione' si è trasformato per noi in quello più completo di 'dinamismo', che definisce assai bene quell'insieme di forze, velocità,

orgoglio, agilità, combattività, che il Fascismo impersona."⁵²⁴ Der Dynamismus, den Carli hier als Verallgemeinerung des faschistischen Aktions"gedankens" vorführt, war historisch eher sein Vorläufer, beiden war ihre Bestimmungslosigkeit gemein. Im selben Heft von "Arte fascista", das obige Stellungnahme von Mario Carli enthält, äußern sich auch die wichtigsten Vertreter des Futurismus auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Fortunato Depero: "È la mia profonda convinzione che la più fascista delle espressioni artistiche sia il futurismo."⁵²⁵ Fillia: "Per raggiungere uno 'stile' fascista bisogna imporre l'arte futurista."⁵²⁶ Allein Anton Giulio Bragaglia distanziert sich etwas von diesem Chor, wenn auch mehr aus Verbitterung über die ausgebliebene Anerkennung als aus mangelndem faschistischen Engagement: "Quando Mussolini aveva per collaboratori Marinetti, Papini, Soffici, Palazzeschi e gli altri futuristi, non avrebbe esitato a dichiarare l'arte dei Futuristi quali arte logicamente Fascista: poiché il Fascismo stesso era sorto nell'atmosfera intellettuale futurista."⁵²⁷

Dennoch hatte der Futurismus auf der Biennale von Venedig 1924 keine Ausstellungsgelegenheit gefunden, woraufhin Marinetti einen seiner berüchtigten Skandale inszenierte, indem er die Eröffnungsveranstaltung in Anwesenheit des Königs mit dem Schrei unterbrach: "Abbasso Venezia passatista!", was prompt zu seiner Verhaftung führte und dem König die Gelegenheit gab, aus dem Saal zu verschwinden, um der sich endlos hinziehenden Rede Giovanni Gentiles zu entgehen.⁵²⁸

Die beste Gelegenheit, die Entsprechung von futuristischer Kunst und Faschismus zu demonstrieren, bot die "Mostra della Rivoluzione fascista", Rom 1932. Mino Somenzi widmete diesem Ereignis sofort zwei Nummern seiner Zeitschrift "Futurismo" (Nr. 8, 28. Oktober; Nr. 10, 13. November 1932), von denen die erste den Titel trägt: "Evviva il genio futurista di Benito Mussolini!" In Wirklichkeit war die futuristische Präsenz auf dieser Ausstellung auf Prampolini und Dottori begrenzt.

Prampolini zeichnete für die polymaterialen Stellwände der "Sala delle Confederazioni" sowie für zwei riesige (5 mal 6 m.) Wandgemälde in der "Sala del 1919", Dottori war für die Stellwände der "Sala del lavoro" verantwortlich.⁵²⁹ Trotz dieser relativ bescheidenen futuristischen Beteiligung schreibt Marinetti ("Futurismo" Nr. 8), nicht nur Prampolini und Dottori allein, sondern alle Künstler "si sentirono naturalmente portati ad uno stile futurista." Auf diese Weise sei dann dennoch eine typisch futuristische Ausstellung zustande gekommen, die italienischen Künstler, von denen er besonders Sironi und den Architekten Terragni hervorhebt, "crearono la magnifica facciata della mostra, metallica guerriera e policroma tipicamente ispirata dal genio futurista di Antonio Sant'Elia; e delle sale con architetture, altorilievi, soffitti, pannelli, statue e paesaggi paroliberi di caratteri, tutti direttamente o indirettamente influenzati dal futurismo italiano, dal dinamismo plastico di Boccioni, e dalla vasta concezione di compenetrazioni e simultaneità sgargianti e contrastanti di Balla, Russolo, Prampolini, Dottori ecc." Die futuristische Urhebererschaft einmal festgestellt, leitet Marinetti daraus die Rechte für den Futurismus ab: "Domandiamo che: 1. Siano abolite nella stampa italiana le denigrazioni ironiche e beffarde dettate dalla ignoranza, dalla incompetenza o dal culturalismo antifascista. 3. La presenza di un autentico futuristain tutte le commissioni ... 3. L'indispensabile utilizzazione in prima linea degli artisti futuristi in tutto ciò che il Regime Fascista si propone di CREARE e COSTRUIRE. Tutto questo in nome del futurismo italiano che preparò l'avvento glorioso del fascismo con '20 ANNI DI BATTAGLIE ARTISTICHE E POLITICHE SPESSO CONSACRATE COL SANGUE' secondo le parole di Benito Mussolini." Marinetti befindet sich hier schon in der Defensive; die Berufung auf die gemeinsame "Kampfzeit" dient hier schon dazu, diejenigen Angriffe von Rechtsfaschisten abzuwehren, die, wie dargestellt, ab etwa 1930 nach einer "italienischeren" Kunst verlangten. Gegenüber dem Vorwurf der "esterofilia" setzte

er dagegen auf seinen "primato mondiale" als Avantgarde aller Avantgarden. Dies war sein Standpunkt eines "faschistischen Internationalismus"; der Triumph des Faschismus könne nicht in einer "autarken", wie Mussolinis Stichwort lautete, Italianität bestehen, sondern allein im "Sieg" des Futurismus über alle anderen außeritalienischen Avantgardismen, die Marinetti auch gerade zu dieser Zeit, insbesondere gegen den Surrealismus gewandt, des Plagiats bezichtigte.

Zu einer Probe, was wenig später auch in Italien auf den Futurismus zukommen sollte, kam es im März 1934 bei einer Ausstellung der Aeropittura in Berlin und später in Hamburg. Die Hamburger Ausstellung wurde vom deutschsprechenden Ruggiero Vasari eröffnet, der in seiner Rede den Futurismus gegen den Vorwurf, "kulturbolschewistisch" zu sein, in Schutz zu nehmen hatte, die Berliner Ausstellung dagegen von Marinetti persönlich, der dann auch im Namen der preußischen Akademie für Dichtkunst von deren stellvertretendem Vorsitzenden, Gottfried Benn, empfangen wurde.⁵³⁰ Marinetti begriff sein Auftreten im nationalsozialistischen Deutschland als das eines Verteidigers avantgardistischer Kunst schlechthin. Nach Italien zurückgekehrt, schrieb er in Somenzis Zeitschrift "Sant'Elia" (Anno III, Nr. 65, 15. April 1934): "I miei discorsi in francese e quelli in tedesco di Vasari e Blümmer sono stati certamente decisivi per la difesa della modernità e dell'avanguardia in Germania." Die Ausstellung der Aeropittura war von der Presse des NS sofort scharf angegriffen worden - vergl. den Artikel von R. Scholz, "Völkischer Beobachter" vom 28. März 1934. Durchweg wurde behauptet, der Futurismus sei keineswegs für das faschistische Italien repräsentativ, sondern eine kleine Minderheit. Wenige Jahre später werden dann auch in Italien selbst die deutschen "Argumente" zugunsten einer rassistischen Kunst aufgenommen werden.

Unmittelbar gegen Hitlers "Kulturrede" auf dem Nürnberger

Parteitag vom September 1934 wendet sich ein Manifest von Enrico Prampolini (veröffentlicht in "Stile futurista" Nr. 3, 1934)⁵³¹. Gegenstand dieses Manifests ist weniger der Futurismus als der Expressionismus, "nato parallelamente al futurismo e cubismo", der Prampolini in einfacher Umkehrung der rassistischen Demagogie und ihrer gleichzeitigen Übernahme als Weg "verso i valori spirituali ... della propria razza" erscheint, der deutschen nämlich, wenn auch, so wird hinzugefügt, "i maestri espressionisti non erano del tutto ariani". In der Verfolgung moderner Kunst durch das nationalsozialistische Regime sieht Prampolini ein Zeichen seiner Schwäche, die sich mit der beschworenen "nationalen Wiedergeburt", deren Erwartung er sich damit zu eigen macht, schlecht vertrage. "Un regime di un popolo forte e pieno di fede non può né negare l'affermarsi delle nuove tendenze nel pensiero e nell'arte, perché ciò costituisce un attentato all'avvenire spirituale di una razza e alla possibilità che questa può offrire in nome dell'arte nel perpetuare le caratteristiche di un momento storico." Man wird kaum behaupten können, damit sei schon eine antifaschistische Position bezogen; was sich dennoch in dieser Passage reflektiert, ist die Differenz zwischen der Kunstpolitik des Nationalsozialismus und den radikalen italienischen Faschisten. Wogegen Prampolini sich wendet, ist ausschließlich der im engeren Sinne "reaktionäre" Zug des Dritten Reiches, der seinen eigenen rassistischen Zielen im Wege stehe.

Die Angriffe gegen den Futurismus in Italien selbst, dessen Rechtsfaschisten nun in Deutschland das geeignete Modell gefunden hatten, geführt von den Zeitschriften "Il Perseo", "Quadrivio", "Il Tevere", "Il Regime fascista", "La Difesa della Razza" u.a., setzten 1937 neu ein, und zwar im Zusammenhang mit den Münchener Ausstellungen der "Deutschen Kunst" in Troosts bei dieser Gelegenheit eingeweihten "Haus der Deutschen Kunst" und der gleichzeitigen Gegenschau der "entarteten" Kunst. Diesen Angriffen, die eine italienische Ausgabe der Kampagne gegen die "entartete" Kunst verlangten,

wobei der "internationalistische" Futurismus wichtigstes Beispiel war, entgegnete Mino Somenzi mit einer über die Zeitungskioske vertriebenen Broschüre "Difendo il Futurismo" (Roma 1937). Während seine Gegner sich auf Fragen der Kunst erst gar nicht einließen und etwa schrieben: "Non discutiamo se gli artisti stranieri imposti all'Italia siano o non siano dei grandi; noi diciamo che non sono Italiani. (...) Noi vogliamo ammettere che Grosz sia un artista, che Braque ne sia un altro" (Telesio Interlandi in "Il Tevere", 14/15 Nov. 1938), drehte Somenzi diese Argumentation einfach um, auch die außeritalienische Avantgarde sei futuristisch und habe den Primat Italiens und damit implizit des Faschismus anzuerkennen. Somenzi schließt seine Propagandabroschüre ab: "Il Futurismo è il movimento artistico annunciatore del Fascismo. Ha preceduto il Fascismo perché un rinnovamento artistico precede sempre un rinnovamento sociale." (S. 57)

Die Fronten dieser Polemik sind in etwa die gleichen wie schon zu Beginn der dreißiger Jahre in Farinaccis "Kreuzzug" (Farinacci) gegen das Novecento. Gegen den Futurismus traten vor allem Journalisten und Politiker wie Della Porta, Pensabene, Farinacci, Picendari, Tuscano und Interlandi auf, die auch schon die frühere Kampagne geführt hatten; neu hinzu sind Cogni und Evola getreten, letzterer selbst Ex-Mitglied des Futurismus, inzwischen aber Rassentheoretiker des Regimes.⁵³² Während die nationalistischen Gegner des Futurismus nach einer spezifisch "italienischen" Kunst verlangten, greift Somenzi den Nationalismus keineswegs an, sondern hält den Primat des Futurismus für seine schönste Bestätigung. Der Futurismus war nicht nur wegen der selbst für Rechtsfaschisten sakrosankten Autorität Marinettis - man vergleiche die Verbeugungen Telesio Interlandis auf dem Höhepunkt seiner Kampagne (vergl. Note 532) - schwer angreifbar, sondern auch, weil sie selbst keine Konzeption der "faschistischen" Kunst vorlegen konnten und um so weniger eine des Faschismus selbst. Obwohl also diese Debatten mit äußerster

Schärfe geführt wurden, Mino Somenzi von futuristischer Seite unter Anrufung des "Duce" das Verbot von "Il Perseo", seine Gegner unter Bezugnahme auf dieselbe Autorität das Verbot des Futurismus verlangten, wohnt ihr etwas durchweg Unfruchtbares inne. Denn das Regime selbst hütete sich wohl, sich genauer zu erklären. Luigi Chiarini schrieb in "Quadrivio" vom 1. April 1934: "Il Fascismo è una civiltà; un complesso di sentimenti, opere, pensieri, assai più vasto di una filosofia, come sistema, di una dogmatica religiosa o comunque di una particolare dottrina" (Fascismo, formule e letteratura, anno II, Nr. 23). Chiarini wiederholt damit nur Giovanni Gentiles "Doktrin des Faschismus" von 1929, hier zit. nach der deutschen Übersetzung von 1936): "Die faschistische Doktrin ist keine Philosophie im gewöhnlichen Sinne des Wortes und noch viel weniger eine Religion. Sie ist auch keine ausgebaute und definitive politische Doktrin, die in einer Serie von Formeln niedergelegt ist.⁵³³ Mussolini selbst, in seinem Artikel "Fascismo" für die Enciclopedia Italiana von 1933, erhob sogar D'Annunzios Slogan "me ne frego" zum Kernsatz der "faschistischen Weltanschauung": "Questo spirito anti-pacifista, il fascismo lo trasporta anche nella vita degli individui. L'orgoglioso motto squadrista 'me ne frego' è un atto di filosofia non soltanto stoica, è il sunto di una dottrina non soltanto politica: è l'educazione al combattimento, l'accettazione dei rischi ..., è un nuovo stile di vita italiano."⁵³⁴ Von einer solchen Grundlage aus läßt sich, zumindest was Fragen der Kunst angeht, nur schwer konkret argumentieren und dafür um so besser endlos polemisieren. Interessant genug ist jedoch Marinettis Immunisierungsstrategie gegenüber den Anwürfen seiner Gegner. In einem seiner Verteidigungsaufsätze unter dem Titel "Italianità dell'arte moderna" in der Tageszeitung "Giornale d'Italia" vom 24. Nov. 1938 nimmt er diese "Italianità" für die gesamte Kunst aller Zeiten und aller Länder in Anspruch: "L'arte moderna italiana sono: 1) La sintesi la chiarezza e l'armonia nemiche delle nordiche pesanti monotone nebulosità e sproporzioni vengono dettate

all'arte nostra dalla varietà eleganza del Mediterraneo splendido e armonioso nel legare in turchino verde oro e argento promontori golfi isole varie di forme e ben proporzionate. Letterariamente la sintesi nasce con Tacito trionfa nella Divina Commedia nel Principe di Macchiavelli e nei Discorsi di Benito Mussolini. (...) Per reazione ciò provoca in Inghilterra il monologo interiore...sviluppatosi da Proust (1) Joyce Ezra Pound. (...) 2) L'estetica della macchina annunciata nel mio manifesto del febbraio 1909 ... generò dopo la Grande Guerra questa frase di Le Corbusier 'Une machine à habiter'." Nicht der kunstkritische Wert derartiger Stellungnahmen kann hier zur Diskussion stehen. Deutlich ist jedoch, daß Marinetti sich den Anklagen seiner Gegner nur entzieht, keineswegs aber eine wirkliche Kritik vorträgt. Für ihn erscheint jeder, der eine rein "italienische" Kunst forderte, als "Defaitist" gegenüber den Triumphen, die der Futurismus in aller Welt feierte. Selbst gegen die Anklage des "jüdischen" Einflusses setzt Marinetti sich nicht wirklich zur Wehr, er weist sie nur von sich: "Dato che gli ebrei", schließt er obigen Artikel ab, "brillarono d'intelligenza commerciale mai di genio creativo e dato che un loro celebre critico affermò 'tutte le scuole d'avanguardia nel campo letterario e plastico in tutto il mondo devono dal 1909 qualcosa al Futurismo italiano' cioè alla parte estremista dell'arte moderna italiana il tentare come fa 'Il Tevere' di attribuirne meriti e difetti agli ebrei offende il Ministero della Cultura Popolare, la Confederazione Professionisti Artisti ... ma soprattutto insulta disfattisticamente il prestigio dell'impero Mussoliniano."

Neuen Zündstoff hatte die italienische Debatte um die moderne Kunst durch die Verabschiedung der Rassegesetze von 1938 erhalten. Nun schien, sollte der Futurismus des "Judaismus" überführt werden können, eine gesetzliche Handhabe gegen ihn bereitzustehen. "Ebraico" bot sich als Abkürzungsformel für alle modernen Kunststrichtungen, denen gegenüber das

Verständnis ohnehin versagte. "Novecentista, europeista, internazionalista", schrieb prompt Telesio Interlandi in "Il Tevere" (La questione dell'arte e la razza, 14. Nov. 1938), "diciamo ebraica, per farla breve." Die rassistische Kampagne, in Italien ohne antisemitische Tradition und mit nur etwa 60 000 Juden ohne Aussicht auf Popularität, bildete zugleich den Höhepunkt und das Ende der Versuche zur Etablierung einer faschistischen Staatskunst. Die Rassegesetze von 1938 waren selbst in der Geschichte des italienischen Faschismus ohne Grundlage, sie bezeichneten den entscheidenden Zusammenbruch desjenigen Massenkonsenses, der das Regime bis dahin getragen hatte. Renzo De Felice sieht in ihnen einen reinen Tribut an Deutschland: "Non vi è dubbio infatti che la decisione di Mussolini di introdurre anche in Italia l'antisemitismo di Stato fu determinata essenzialmente dalla convinzione che per rendere granitica l'alleanza italo-tedesca fosse necessario eliminare ogni stridente contrasto nella politica dei due regimi."⁵³⁵ Die Versuche der Popularisierung des Antisemitismus in Italien, getragen vor allem von den Zeitschriften "La Difesa della Razza", "La Vita Italiana", "Il Quadrivio" u.a., schlugen nicht nur fehl, sondern führten sogar zu einem ersten antifaschistischen Konsens. "Tutte le calunnie e le mostruosità", berichtete De Felice, "ammanite quotidianamente dalla stampa senza risparmio sul conto degli ebrei non bastarono a convincere la grande maggioranza degli italiani che gli ebrei in generale e quelli italiani in particolare fossero veramente quel pericolo che si proclama costituissero e, in ogni caso, che ci si dovesse 'difendere' da esse in maniera così barbara e crudele. Molta gente ... incominciò anzi ad aprire gli occhi in questa circostanza sul conto del fascismo e a rivedere il giudizio che di esso aveva sin lì avuto."⁵³⁶ Die Verabschiedung der italienischen Rassegesetze im November 1938 war propagandistisch von langer Hand vorbereitet worden. Es war zunächst im "Giornale d'Italia" vom 14. Aug. 1938 das sogenannte

"Manifesto del Razzismo italiano" von nicht näher genannten "scienziati" erschienen, gefolgt von der "Carta della Razza" vom 6. Okt. 1938. Dennoch war der Antisemitismus in der intellektuellen Tradition Italiens überhaupt nicht verankert, die relativ wenigen antisemitischen Schriften erschienen durchweg erst in den Jahren des Faschismus selbst⁵³⁷ und Erscheinungen wie Weininger, Chaimberlain u.a. fehlen Italien vollkommen.

Interessant ist in unserem Zusammenhang nur die Koinzidenz der staatlich initiierten Rassekampagne mit der bereits seit vielen Jahren geführten gegen die moderne Kunst. Nicht zufällig wurde unmittelbar nach Verabschiedung der Rassegesetze von der Zeitschrift "Il Quadrivio", die sich mittlerweile auf die Polemik gegen den Futurismus spezialisiert hatte, ein "Referendum sull'arte moderna" als Rundbrief an die namhaftesten Intellektuellen Italiens vorgeschlagen (anno VII, Nr. 6, 4. Dez. 1938, vergl. auch Literaturliste in Fußnote 532). Der Tenor dieses Referendums, dessen Text hier nicht vollständig wiedergegeben zu werden braucht, ist etwa folgender: "La questione che Vi sottopongo è specialmente quella della influenza straniera e della natura di tale influenza. Che l'arte italiana sia stata e sia ancora sotto tale influenza non si può mettere in dubbio, e neppure che l'influenza sia stata tedesca e sia specialmente francese o parigina, ed altresì di carattere ebraico." Das Resultat dieses Referendums, das wohl nach dem Vorbild des antisemitischen Manifests von wenigen Monaten zuvor das Verbot moderner Kunst in die Wege leiten sollte, war gerade das umgekehrte des erhofften, Antworten kamen nur spärlich und paßten nicht ins Konzept. Soffici z.B. hielt den "Judaismus" zwar für gefährlich, doch sei gerade die Kunst immer schon gegen ihn gefeit, denn sein "Kommerzialisismus" habe zu ihr keinerlei Zugang. Er hält daher eine "Verteidigung" der italienischen Kunst für einfach unnötig: "Non c'è ebraismo che possa profondamente attaccare il genio artistico" (anno VII, Nr. 7, 11. Dez. 1938). Selbst Papini veröffentlichte in der katholischen Zeitschrift "Il

Frontispizio" eine Polemik gegen das Referendum und gegen den Rassismus überhaupt.⁵³⁸ Auch Ojetti lehnte eine Verfolgung der modernen Kunst rundheraus ab, es käme schlicht darauf an, "di dipingere e costruire italianamente". Emilio Cecchi sieht die Ziele Interlandis bereits in der bestehenden italienischen Kunst realisiert: "Da qualche anno, innegabilmente, s'è cominciato a risentire la forza, l'orgoglio e la luce della tradizione; in un modo vivo, non accademico." Allein Luigi Chiarini wird den Intentionen Interlandis voll gerecht, was um so weniger verwunderlich ist, als er zu den Initiatoren des Referendums gehörte: "Debbo riconoscere che le manifestazioni artistiche di oggi sono piene di interesse: ma interessano come documento storico e psicologico, come ricerca e tentativo, come tecnica, come esperienza. ... Esse però non ci commuovono, non giungono alla nostra più profonda umanità, non saziano il nostro spirito assetato ... di sollevarsi dalla vita dura di ogni giorno, di spaziare in un mondo compiuto e divino, quello dell'artista. Non ci fanno sentire la poesia, la grande poesia della nostra vita, la missione cui oggi sappiamo e sentiamo di essere chiamati, la bellezza degli ideali che ci illuminano in questo aspro cammino." Für diesen Mangel sei dann der "jüdische Einfluß", auf den sich der "ausländische" zusammenzieht, verantwortlich zu machen. Bei derart sporadischen und abweichenden Stellungnahmen stellte sich eine italienische Auflage der Verfolgung der "entarteten" Kunst als zunehmend unmöglich heraus. Schon die Tatsache, daß überhaupt die Intellektuellen aufgerufen werden mußten, und die Staatskunst nicht einfach dekretiert werden konnte, ist im Unterschied zu Deutschland bezeichnend genug. In seiner Konklusion des Referendums (Arte e la razza, anno VII, Nr. 14, 29. Jan. 1939) sah sich Telesio Interlandi sogar gezwungen, die eigene Position zu verteidigen, anstatt sie durchgesetzt zu haben: "Io ho fatto questione non di ebrei, ma di ebraizzati. (...) L'ebreo ha diritto di fare la sua arte, ma non di gabellarla per arte italiana."

Marinetti und der Futurismus machten sich sofort nach

der Lancierung des Referendums an die Organisation einer Gegenfront. Am 3. Dez. hielt Marinetti eigens eine Konferenz im Teatro delle Arti in Rom ab und Somenzi widmete dem Ereignis die Nummern 117 und 118 seiner Zeitschrift "Artecrazia". Es waren die letzten, danach wurde sie wegen der Schärfe ihrer Polemik und weil Somenzi selbst Jude war, verboten, Nr. 117 allerdings erst nach der Auslieferung.⁵³⁹ Nr. 118 der "Artecrazia" organisierte sogar eine Art Gegenreferendum zu dem Interlandis: "1. Esiste una grande arte moderna italiana - originale, fuori da ogni pompierismo e compromesso - documentata da numerose realizzazioni del Regime. 2. Questa grande arte moderna italiana ... ben lungi dall'essere accusabile di ebraismo di stranierismo e di bolscevismo ha influenzato d'italianità, tutte le arti straniere. Insistere in certe balorde accuse è antifascismo e disfattismo spirituale. 3. Questa grande arte moderna italiana - inventata tutta da italiani - esprime sinceramente con un idealismo eroico e fuor da ogni opportunismo la grande Rivoluzione Fascista." Im Grunde wird damit, wie schon in allen früheren Polemiken, die Argumentation des Gegners übernommen. Somenzi greift nicht den Antisemitismus an, sondern nimmt die moderne Kunst nur von ihm aus. In "Artecrazia" Nr. 117 vom 5. Dezember 1938 hatte er geschrieben: "Il bolscevismo ha la sua arte? ne dubitiamo perchè è difficile l'esistenza dell'arte autentica, originale, nazionale, dove il disordine imperversa, dove i fattori spirituali sono soffocati da quelli economici, dove l'istinto del bruto sovrasta ogni altra manifestazione umana. l'ebraismo ha la sua arte? ne dubitiamo, perché non può esistere l'arte quando non esiste patria." Diese Sätze hätten ebenso gut aus der Feder Interlandis und Anhänger stammen können, und daß sie hier mit der umgekehrten Intention vorgetragen werden, schafft noch keine wirkliche Differenz. Somenzis Gegenreferendum konnte in jedem Fall eine wesentlich beeindruckendere Liste von Namen ausweisen, als das von Interlandi ("Artecrazia" 118). Die Unterstützung beschränkte sich nicht allein auf die futuristische Gruppe (Benedetta,

Prampolini, Scrivo und Marinetti selbst), sondern umfaßte auch Namen aus der rationalistischen Architektur (Terragni, Cattaneo u.a.) sowie aus dem Kreis der "Mailänder Abstraktisten" (Rho, Radice, Nizzoli u.a.). Somenzi begreift in seiner letzten Ausgabe von "Artecrazia", mit deren Verbot die lange Reihe seiner kurzlebigen futuristischen Zeitschriften abbrach, das antisemitische Argument gegen die moderne Kunst als bloßen Vorwand, um den "revolutionären Schwung" im Faschismus selbst stillzustellen: "Arte moderna?", schreibt er brüsk und sieht damit zweifellos völlig richtig, "Ve ne fregate. Futurismo? ve ne arcifregate. Sono altre le vere ragioni dei vostri isterici furori." Renzo De Felice unterstreicht diesen Passus als "uno dei più violenti attacchi che mai sia stato scritto da fascisti alla corruzione e all'ipocrisia del fascismo."⁵⁴⁰

Die Bedeutung des Futurismus besteht für Somenzi folglich darin, den revolutionären Impuls im Faschismus selbst wachzuhalten.

Bemerkenswert ist die Publizität, die der Futurismus mit seiner Verteidigung der modernen Kunst erreichte; der Charakter des bloßen Vorwandes der Angriffe gegen ihn wurde von breiten Schichten der italienischen Künstler begriffen. Im "Giornale d'Italia", einer Tageszeitung breitetester Diffusion, fand 1938 auf Initiative Marinettis eine Debatte zum Thema "L'arte italiana moderna - originalità, tendenze, intenzioni" statt, deren Beiträge - Oppi und Marinetti am 1. Dez. 1938; Cecchi und Pia centini am 2. Dez.; Severini, Carrà und Govoni am 3. Dez. - gegen Interlandis "Referendum" gerichtet waren und auf eine Verteidigung der modernen Kunst gegen ihre rassistischen Ankläger hinausliefen. Das Tautologische der ganzen Debatte vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, wird allerdings deutlich, wenn Marinetti schreibt: "Poiché non è possibile colpire direttamente L'impero Mussoliniano questi ultimi (d.h. Interlandi und Anhänger/M.H.) tentano di massacrare l'arte cioè l'espressione e la vitalità artistica." Selbst das regierungsoffizielle Blatt, "Il Popolo

d'Italia", hielt sich von Angriffen auf die Moderne fern. A. Pica veröffentlichte am 13. Okt. 1938 einen Artikel, "Arte italiana e tradizione", worin es unter Bezug auf Picasso, Terragni und Sironi heißt: "Una sola tradizione fu rispettata, ed è viva tuttora nell'arte italiana, quella antitradizionale dell'audacia. (...) Tradizione, cioè tramandamento, eredità, non di catene, non di vincoli, non di limitazioni per la fantasia, ma sì, di uno spirito invincibile, attivo."

Diese Debatte ohne Kontroverse, in der jedermann den "wahren Faschismus" für sich in Anspruch nahm, ohne daß das Regime selbst sich zwischen seinen "revolutionären" und "restaurativen" Anhängern festlegte, konnte zu keiner Entscheidung führen. Der Umstand allein ist für den italienischen Faschismus signifikant genug, daß Figuren wie Marinetti sich nach wie vor mit ihm identifizieren konnten, ohne daß er mit dessen Selbstdefinition in Widerspruch geriet. Marinettis faschistisches Bekenntnis ist nicht, wie Giulia Veronesi es für andere Künstler dieser Zeit behauptet, auf einen taktischen Schachzug zur Verteidigung ihrer Kunst zu reduzieren. Was Giulia Veronesi über den Architekten Pagano schreibt: "Egli era nel compromesso, egli 'faceva il fascista' per poter fare, e perchè i giovani potessero fare, architettura",⁵⁴¹ kann für Marinetti nicht gelten, zu deutlich ist sein faschistischer Radikalismus, zu deutlich noch seine Zustimmung zur "Republik von Salò", als er sich längst auch innerhalb Italiens anders hätte entscheiden können.⁵⁴² Noch Marinettis letztes Buch, unmittelbar vor seinem Tod geschrieben und von seiner Witwe Benedetta herausgegeben, ist den Torpedobooten der italienischen Marine gewidmet: "Quarto d'ora di poesia della X Mas."⁵⁴³ Auch in diesem letzten Buch setzt sich Marinetti in keiner Weise mit seiner politischen Vergangenheit auseinander,⁵⁴⁴ er nimmt sie nur gleichsam zurück. Erstmals gesteht er ein, nichts mehr zu lehren zu haben, erstmals wendet er sich nicht mehr "ai giovani artisti innovatori" oder an "tutti gli uomini

vivi sulla terra", sondern schreibt: "Voi ventenni siete gli ormai famosi renitenti alla leva dell'Ideale ... Io non ho nulla da insegnarvi."⁵⁴⁵ Die Verteidigung der modernen Kunst war die letzte Kampagne, die Marinetti noch gemeinsam mit den Futuristen führte, danach brach er wieder mit ungebrochener Begeisterung in den Krieg, schließlich nach Rußland auf.⁵⁴⁶ "Fu il merito di Marinetti", schreibt zu Recht Enrico Crispolti, "e dell'azione polemica attorno a lui sviluppata in particolare da Somenzi, se tale sciagurata edizione italiana dell'arte 'degenerata' non ebbe luogo, malgrado la violenza degli estremisti fascisti di destra."⁵⁴⁷ Die Autorität Marinettis, die selbst für Leute wie Interlandi und Farinacci sakrosankt blieb, gewährte in der Tat der gesamten modernen Kunst Italiens und nicht nur dem Futurismus, wie die Antworten auf Somenzis Gegenreferendum zeigten, Schutz vor den Angriffen, so daß es zu einer Art "Einheitsfront der italienischen Intellektuellen unter Führung Marinettis" (Crispolti) kommen konnte. Was Crispolti unterbewertet, ist, daß Marinettis Aktion nur deshalb Erfolg haben konnte, weil offenbar seitens des Regimes selbst der präzise Durchsetzungswille fehlte. Der Kreis der Rechtsfaschisten gewann zwar zunehmend an Einfluß, blieb aber doch seit seinen Angriffen auf das Novecento ab 1931 auf dieselben Personen und dieselben Zeitungen beschränkt. Der Konflikt des Futurismus mit diesem Kreis war daher im Grunde eine rein innerfaschistische Auseinandersetzung - an keiner Stelle und von keiner Seite wurde er selbst in Frage gestellt -, noch gelang es der einen Seite, die andere aus dem faschistischen Rahmen herauszudrängen. Crispolti, dem dieser Konflikt als Hauptstütze seiner Verteidigung des Futurismus gegen die politische Reflexion dient, schreibt ihm daher zu großes Gewicht zu. Wenn er etwa über Somenzi schreibt: "Era un'adesione ... ben diversa da quella dei profittatori del regime, promotori proprio delle iniziative reazionarie e restaurative. Era naturale dunque che egli sentisse il dovere di attaccare con la violenza e leale generosità che sono sempre state tipiche della sua na-

tura",⁵⁴⁸ so geht dabei verloren, daß Somenzis zweifellos "aufrichtiges" Engagement doch ebenso zweifelsfrei "faschistisch" war. Mit der Feststellung, der Futurismus sei nicht opportunistisch gewesen, ist zu seiner politischen Analyse noch nichts gesagt.

Selbst von einem gewissen Rassismus wird man den Futurismus kaum völlig ausnehmen können, ohne ihn damit schon notwendigerweise dem Antisemitismus zuschlagen zu können. Marinetti ~~argumentierte~~ schon 1916 im Namen eines "genio della nostra razza"⁵⁴⁹ und in "Guerra, sola igiene del mondo" von 1915 hieß es: "Al sangue ... della nostra razza italiana, noi ci eravamo rivolti."⁵⁵⁰ Es handelt sich bei Marinetti allerdings um einen rassistischen Darwinismus, um einen Kampf der Rassen ums Überleben, ohne daß eine von ihnen von diesem Kampf ausgeschlossen werden müßte: "La conflagrazione segna la vittoria delle razze coalizzate più geniali, più elastiche, più dotate di immaginazione improvvisatrice sulla razze coalizzate meno geniali, meno elastiche, più professorali ecc."⁵⁵¹ Für den Sieg im ersten Weltkrieg seien demnach nicht die Waffen, sondern die Überlegenheit der Rassen verantwortlich, was hier allerdings nur im Sinne des italienischen Nationalismus, nicht in einem antisemitischen, zu interpretieren ist.⁵⁵²

Giuseppe Bottai, "Ministro dell'Educazione Nazionale" und ~~Herausgeber der Zeitschriften "Critica fascista"~~ sowie später von "Il Primato", lehnte jedes Projekt einer Saatskunst ab. Giovanni Gentile, in seiner Funktion als Staatsphilosoph, schrieb auf Aufforderung Bottais in seinem Artikel "Arte contemporanea" (in "Le Arti", anno II, Nr. 3, 1940, S. 142 - 145): "Lo Stato per altro, sdegnando e respingendo l'agnosticismo di antico stampo, non presumerà di trasformarsi in produttore diretto, prescrivendo programmi più o meno astratti, ma falsi sempre in misura della loro astrattezza. Lo Stato contiene il cittadino e s'immedesima con esso. Contiene l'arte, perché il cittadino è artista; ma non si sostituisce né all'artista né al filosofo, come non si

sostituisce al medico né all'agricoltore." Paradoxerweise macht dieser völlige Totalitarismus, diese völlige Identität von Staat und Bürger, ein spezielles Eingreifen in die Kunst unnötig. In ähnlichem Sinne äußert sich in derselben Zeitschrift Bottai. Noch 1941, mit Bezug auf den zweiten Weltkrieg wandte sich Bottai gegen die Forderung, die neue italienische Kunst habe "optimistisch" zu sein (Fronte dell'arte, in "Le Arti", anno III, Nr. 3, S. 153 - 158): "La rivoluzione e la guerra possono essere tragedia e possono essere epopea; ma non sono, non saranno mai, un invito all'ottimismo." Mit Anspielung auf den von Farinacci und rechtsfaschistischen Kreisen inzwischen inaugurierten "Premio Cremona" fährt Bottai fort: "Non chiediamo all'arte una documentazione, nel momento in cui le chiediamo e riceviamo una partecipazione. Sul fronte dell'arte come su quello della guerra, vogliamo degli uomini; e gli uomini ci sono, provati dalla serietà delle opere, intatti dai colpi a salve delle polemiche."

Das Scheitern des Versuchs der Durchsetzung einer "optimistischen", naturalistischen und dokumentarischen Kunst, bei deren Konzipierung die des Nationalsozialismus Pate gestanden hatte, ließ der faschistischen Rechten keine Wahl, als sich neben den bereits vorhandenen Kunstrichtungen zu institutionalisieren. Eine "faschistische" Kunst im deutschen Verständnis trat also zum bisherigen Spektrum nur hinzu, ohne es ansonsten einzuengen. Das geschah mit Farinaccis Ausschreibung des "Premio Cremona" von 1939. Diese Ausstellung hatte, das macht ihr Verlangen nach blanker Inhaltlichkeit deutlich, zwei präzise Themenstellungen: "Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce" (so lautete auch die Themenstellung eines Wettbewerbs in Deutschland 1938) und "Stati d'animo creati dal Fascismo."⁵⁵³ Auf der Ausstellung, die am 16. August 1939 eröffnet wurde, fehlten alle bekannten Namen der italienischen Künstler. Die Bilder, die zu diesen Themen eingingen, stammten durchweg von völlig Unbekannten; Fernando Tempesti vermutet wahrscheinlich zu Recht, daß hier die Zeichenlehrer Italiens ihre große Stunde erlebten.⁵⁵⁴ Wie Tempesti weiterhin berichtet,

verkauften sich diese Bilder jedoch ausgezeichnet nach Deutschland. Die Ausstellung wurde selbstverständlich von Mussolini eröffnet, der bei dieser Gelegenheit auch gleich die Themen für die folgenden Ausstellungen 1940 und 1941 stellte, nämlich "La Battaglia del Grano" und "La Gioventù italiana del Littorio".

Gegen Farinaccis Initiative organisierte Bottai selbst den "Premio Bergamo", dessen erste Ausstellung - "Mostra nazionale del paesaggio italiano" - unmittelbar nach der von Cremona im September 1939 stattfand (Palazzo della Ragione, Bergamo). Der Jury gehörten neben den Künstlern Funi und Casorati aus dem Umkreis des Novecento, so namhafte Kunstkritiker wie Roberto Longhi und Giulio Carlo Argan an, ihr Preis ging an Filippo de Pisis.

Zu einer Vernichtung der modernen Kunst oder auch nur zu einer einheitlichen Konzeption "faschistischer" Kunst ist es in Italien nicht gekommen. Die faschistische Rechte konnte sich nur als letztlich bedeutungslose Institution neben den bereits bestehenden niederlassen und hatte zudem bei jedem ihrer Schritte mit Reaktionen der Gegenseite zu rechnen. Die Gleichzeitigkeit des "Premio Cremona" und des "Premio Bergamo" ist Modell der für den Faschismus eigentümlichen Koexistenz divergierender künstlerischer Manifestationen. Daraus kann freilich nicht geschlossen werden, es hätte unter dem Faschismus keinerlei Unterdrückung moderner Kunst gegeben. Moderne Bauprojekte wie der Bahnhof von Florenz, das Viertel E 42 in Rom, die Stadt Saubadia in den trockengelegten Sümpfen des Lazio, Terragnis "Casa del Fascio" in Como sind die Ausnahmen, ansonsten herrschte in der Architektur Piacentinis und Muzios pompöser Neoklassizismus.⁵⁵⁵ Es kann aus der Koexistenz der verschiedensten Kunstrichtungen auch nicht gefolgert werden, der italienische Faschismus sei weniger "totalitär" gewesen als etwa der Nationalsozialismus. Wie dem Artikel Gentiles zu entnehmen ist, war

er vielmehr umgekehrt so umfassend, daß er jede künstlerische Äußerung, sofern sie sich nicht offen gegen ihn stellte, für sich beanspruchte. Für die Auffassung, das Regime hätte eigentlich einen Repräsentationsstil in der Art Piecentinis durchsetzen wollen, war aber gegenüber seinen modernistischen Anhängern im eigenen Lager machtlos, fehlen die Dokumente. Sie kann allenfalls als Tendenz gelten, wichtiger aber scheint es, die Idee der Homogenität des Faschismus selbst fallen zu lassen. Daß es dem italienischen Faschismus bis an sein Ende gelungen war, die "revolutionären" Faschisten an seinen Konsens zu binden, daß dieser Kompromiß bis zu seinem Zusammenbruch aufrechterhalten werden konnte, bezeichnet eine seiner wichtigsten Differenzen neben anderen, wie z. B. der geringen Rolle des Antisemitismus, zum Nationalsozialismus.

Die Machtübernahme des Faschismus hatte auf kulturellem Gebiet in Italien längst nicht jene einschneidenden Folgen wie in Deutschland. "Di fronte al processo di trasformazione dello Stato", schreibt Norberto Bobbio, "la cultura ... non eccedette nell'inneaggiare né si ribellò: accettò, subì, si uniformò, si conformò, si rannicchiò in uno spazio in cui poteva continuare ... il proprio lavoro."⁵⁵⁶ Dieses Urteil Bobbios wird von den Tatsachen weithin bestätigt. Weder hat es in Italien eine Verfolgung der modernen Kunst im deutschen Sinne gegeben, noch eine breite intellektuelle Emigration - mit Ausnahmen selbstverständlich, wie etwa Gobetti, Salvemini, Prezzolini, Tasca u.a. - und als die Universitätsprofessoren 1932 sich auf das faschistische Regime zu vereidigen hatten, verweigerten sich von 1200 allein elf. Die Feststellung Bobbios heißt jedoch auch, daß die Anpassung der Kultur an den faschistischen Staat so relativ reibungslos gelang, weil dieser von vornherein auf nur geringen Widerstand seitens der Intellektuellen stieß. Gleichgültig, ob er in kulturkonservativer oder revolutionärer Perspektive gesehen wurde - symptomatisch für letzteres wäre außerhalb des Futurismus der Fall

Malapartes - traf er auf einen kulturellen Konsensus, der einen gewaltsamen Eingriff zu erübrigen schien. Die Anpassungsfähigkeit der italienischen Kultur, von der Bobbio spricht, bezeichnet ebenso ihre Ohnmacht, wenn nicht gar die Begrüßung des neuen Regimes durch weite Kreise der italienischen Intelligenz, wobei der Faschismus sich später dann seiner Anhänger verschiedenster Färbung nicht mehr problemlos entledigen konnte und wollte.

Anmerkungen zum ersten Abschnitt

- 1) Eine Geschichte des Avantgardebegriffs hätte mindestens von der italienischen Renaissance ihren Ausgang zu nehmen, also von der Kunstbewegung der "Moderni" (Alberti u.a.), vielleicht auch schon von Petrarcas "dolce stil nuovo". Ein Vergleich der mit der Einführung des "Modernen" einhergehenden Antikenrezeption der Renaissance mit den Avantgardismen unseres Jahrhunderts kann an dieser Stelle nicht unternommen werden. Als interessantes Detail sei hier nur erwähnt, daß Alberti das Schema der römischen Triumphbögen exakt auf seine Kirchenfassaden übertragen hat; vergl. dazu das dritte Kapitel in John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, London 1963.
- 2) Zur Geschichte des Avantgardebegriffs im 19. Jahrhundert, vergl. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, S. 21ff.
- 3) Es handelt sich um einen Auszug aus dem Artikel "La Bohème" von Francesco Giarelli in der Mailänder Zeitschrift "La Farfalla" vom Juli 1876; zit. nach Mario De Micheli, *Prefazione a Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Milano 1971, S. VIII.
- 4) Karl Marx, *Theorien über den Mehrwert*, in Marx/Engels Werke Bd. XXVI/1, Berlin 1962, S. 377.
- 5) Vergl. dazu Kants immer wieder sich selbst zurücknehmende Begriffsdistinktionen im zweiten Paragraphen der Einleitung zur "Kritik der Urteilskraft", wonach der sinnlichen Erfahrung zwar kein Herrschaftsgebiet (ditio) - das stünde sonst im Konflikt mit der "Kritik der reinen Vernunft" - ,wohl aber ein legitimer Aufenthalt (domicilium) zukomme. Dementsprechend wird dann die Erfahrung verarbeitende reflektierende Urteilskraft allein zur Gewährleistung einer Harmonie zwischen theoretischer und praktischer Vernunft herangezogen; beide sollen, wie es in musikalischer Metapher heißt, "zusammenstimmen". Es ist auffallend, daß gerade Kants Bemühen um eine scharfe Distinktion an dieser Stelle zu den verschachteltsten und die Distinktion damit wieder zurücknehmenden Formulierungen führt: "Ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, befestigt ist, so daß von dem ersteren zum anderen (also vermittels des theoretischen Gebrauchs der Vernunft) kein Übergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluß haben kann: so soll doch diese auf jene einen Einfluß haben, nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen; und die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke

nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme" (S. 83f., Ausgabe Weischedel). Auffallend ist an diesem Satz die Wendung um seine Achse, den Doppelpunkt. Er beginnt mit der apodiktischen Behauptung der Unmöglichkeit einer Vermittlung, die sich dann aber, nach dem Doppelpunkt, als bloße Prämisse des moralischen Gebots der Vermittlung erweist, um dann, nach dem Semikolon in einen fast bittenden Tonfall zu gleiten. Deutlich bleibt jedoch, daß zunächst die reflektierende Urteilskraft, später die Kunst, für die Möglichkeit einer Verwirklichung des Freiheitsbegriffs eintreten.

- 6) Vergl. dazu das Manifest "Pesi, misure e prezzi del genio artistico" von Bruno Corradini (späteres Pseudonym: Bruno Corra) und Emilio Settimelli vom 11. März 1914; heute in Luigi Scrivo, Sintesi del futurismo, Roma 1968, S. 93ff.
- 7) F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista, a cura di Luciano De Maria, Milano 1968, S. 12.
- 8) Das Manuskript dieses einzigen futuristischen Manifestes von Apollinaire ist gemeinsam mit seinem sehr schmalen Briefwechsel mit Marinetti heute abgedruckt in Guillaume Apollinaire, Lettere a F. T. Marinetti, a cura di P. A. Jannini, Milano 1978. Der Herausgeber dieses Heftes hat sich seit langem auf das Verhältnis Apollinaires zu Marinetti spezialisiert. Dabei ist vor allem ein Konkurrenzverhältnis, wer als der authentische Mentor der Avantgarde zu gelten habe, zutage getreten. Die größte Annäherung zwischen diesen beiden Künstlern fällt in das Jahr 1913, der Abfassung von Apollinaires Manifest; danach versuchte er vor allem deshalb nicht vollständig mit Marinetti zu brechen, um an den Nachlass von Alfred Jarry heranzukommen, der sich in Marinettis Besitz befand. Apollinaires Manifest ist, obwohl es von Marinetti veröffentlicht wurde, nicht futuristisch zu nennen. Vielmehr führt Apollinaire seinen "Antipassatisme" als Synthese des gesamten Avantgardismus vor. Der Briefwechsel belegt, daß Marinetti dafür Sorge zu tragen hatte, daß wenigstens die Namen einiger futuristischer Künstler in Apollinaires Verzeichnis der Antipassatisten aufgenommen wurden. Vergl. zu dem gesamten Komplex Apollinaire / Marinetti, P. A. Jannini, La fortuna di Apollinaire in Italia, Milano 1965.
- 9) Die Polemiken von Gian Pietro Lucini gegen den Futurismus sind heute zugänglich in G. P. Lucini, Marinetti, futurismo, futuristi, a cura di Mario Artioli, Bologna 1975. Lucini war einer der letzten Vertreter der "Scapigliatura" und veröffentlichte seine Bücher dann in Marinettis Poesia-Verlag, ohne aber am Futurismus teilzunehmen. Viele Eingriffe Marinettis in die Entscheidungen seiner Autoren gehen aus den Anklagen Lucinis hervor. So hatte Lucini seine Sammlung satirischer Gedichte von 1909 eigentlich "Canzoni amare" nennen wollen, sie erschienen dann unter dem Titel "Revolverate", und ihr zweiter Band zwei Jahre später unter dem Titel "Nuove Revolverate". Lucini hatte eigentlich selbst das Vorwort zu diesen Büchern schreiben wollen, es wurde aber durch

eine "Prefazione futurista" von Marinettis Hand ersetzt. Von den 500 gedruckten Exemplaren von Lucinis Programm des "Verso libero", einem der wahrscheinlich wichtigsten Bücher zum Zusammenhang von moderner Kunst und Politik, wurden ganze 12 Exemplare verkauft, 460 dagegen von Marinetti "in omaggio" gratis verschickt. Die Druckkosten hatte Lucini zu tragen. Ganz analog war Marinettis Verhalten gegenüber den anderen futuristischen Künstlern, auch von Govoni, Palazzeschi und Buzzi liegen entsprechende Stellungnahmen vor. Noch während der futuristischen Theatertourneen strich Marinetti allein zwei Drittel der Gagen ein. Das alles wäre der Erwähnung kaum wert, hätte sich nicht noch bis heute in der Sekundärliteratur der Mythos von Marinettis Mäzenatentum erhalten.

- 10) Vergl. z.B. Marinettis Theaterstück "Il tamburo di fuoco" von 1922, in F. T. Marinetti, Teatro Bd. III, a cura di Giovanni Calendoli, Roma 1960. Marinettis Pathos nähert sich darin schon der lächerlichen Kraftmeierei (S. 68ff). Das Stück ist auch deshalb interessant, weil es erstmals die wichtigste futuristische Erfindung auf dem Gebiet der Musik, Russolos "Intonarumori" für das Theater einsetzt. Was aber von Russolo als die den modernen Großstädten Ausdruck verleihende Musik gedacht war, dient hier zur akustischen Untermauerung des Geschehens im Dschungel.
- 11) Daß der Zufall als eine vom Denken unabhängige, höhere Logik gelten kann, war schon der Kern von Mallarmés "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"; vergl. dazu die Interpretation von Maurizio Calvesi, L'avanguardia di massa, Milano 1978, S. 46ff.
- 12) F. T. Marinetti, Lettere ruggenti, a cura di Giovanni Lugaresi, Milano 1969, S. 45. Durchweg sind Marinetti seine Anhänger nicht futuristisch genug, ständig hat er sie aufzufordern, alle Skrupel fallen zu lassen; vergl. dazu auch seinen Briefwechsel mit Aldo Palazzeschi: "Non preoccuparti affatto della morale, della giustizia e di altre simili porcherie! Le maschere, i veli, le reticenze e i puntini non sono fatti per noi" (Marinetti/Palazzeschi, Carteggio, a cura di Paolo Prestigiacomo, Milano 1978, S. 10).
- 13) Renato Poggioli, Teoria dell'arte d'avanguardia, S. 238.
- 14) G. W. F. Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik, Ausgabe Bassenge, Berlin 1965, Bd. I, S. 120.
- 15) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1973, S. 168 und 209.
- 16) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 93.
- 17) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 39.
- 18) Mario De Micheli, Le avanguardie artistiche del Novecento, Milano 1966, S. 61.

- 19) F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, in *Tavole Parolibere Futuriste*, a cura di Luciano Caruso e Stelio Martini, Bd. II, Napoli 1977, S. 343.
- 20) Rüdiger Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in *"Neue Hefte für Philosophie"*, Nr. 5, 1973, S. 49.
- 21) Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974, S. 29.
- 22) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/Main 1977, S. 299.
- 23) Ansgar Hillach, *Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen*, in Martin Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1976, S. 116. Hinzuweisen ist in diesem Sammelband vor allem auf den kurzen Beitrag von Dieter Hoffmann-Axthelm (S. 190ff), der auf grundlegende Weise der Prätentio, die gegenwärtige Situation der Kunst noch systematisch verarbeiten zu können, absagt.
- 24) Marinetti, *Farfa, Acquaviva, Giuntini, Canzoniere futurista amoroso guerriero*, Savona 1943, ohne Seitenzahlen. Es handelt sich hier um einen der letzten Texte Marinetti zur Exaltation des Futurismus und des Krieges. Obwohl diese Schrift offenbar in einem engen Zusammenhang mit der faschistischen Kriegspropaganda steht, bezieht sie dennoch eine gewisse Distanz zur eigentlich 'reaktionären' faschistischen Rhetorik, ohne sich in einen stringenten Gegensatz zu ihr zu begeben: "O poeti tradizionali che elogiaste ancora le guerre di una volta rimpiangendo le bellezze minute di un eroismo individuale solamente umano ammirate invece con noi aeropoeti futuristi questa guerra impareggiabile comandata dal genio politico militare di Benito Mussolini." Von Marinettis Avantgardismus ist hier nichts geboten als die Auslassung einiger Kommata und solche literarische Peinlichkeiten wie: "Sono un aeropoeta futurista doppiamente ispirato dalla Patria in guerra e dalla donna in amore." Auf die Differenzen des Futurismus zum faschistischen Regime wird am Ende dieser Arbeit noch einzugehen sein.
- 25) Laura Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Torino 1978, S. 143.
- 26) F. T. Marinetti, *Prefazione al catalogo della Mostra Futurista*, La Spezia 1932, in *"Futurismo"*, Nr. 12, Roma, 27. November 1932.
- 27) Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, S. 168f.

- 28) Fausto Curi, La perdita d'aureola, Torino 1977, darin vor allem den Aufsatz "La carnevalizzazione della poesia".
- 29) Guido Guglielmi, L'udienza del poeta, Torino 1979, darin vor allem den Aufsatz "Capricci e maschere". Guglielmi bezieht seine "Spieltheorie" ebenso wie Curi vor allem auf die Poesie Palazzeschi, die einzige aus dem futuristischen Bereich, die sich als beständig erwiesen hat. Andere Vertreter des literarischen Futurismus wie Buzzi, Govoni, D'Alba, Cavacchioli, Cangiullo sind heute vollständig vergessen; was Cangiullo betrifft, sicher zu Unrecht.
- 30) Zu Recht schreibt Walter Siti gegen derartige "Spieltheorien": "Anche nell'arte si gioca con le parole, ma con una preoccupazione di coerenza intellettuale e una ampiezza di problematica sociale che nessun gioco ha mai conosciuto; nell'opera d'arte raggiunge quindi la sua massima tensione questo paradosso: una struttura conoscitiva, che come tale ha bisogno di controllare continuamente il suo significato, è costretta dal suo particolare status semantico a rendere momentaneamente incontrollabile ogni suo singolo significato" (Il realismo dell'avanguardia, Torino 1975, S. 11).
- 31) Die "Mechanisierung des Menschen" bildet einen integralen Bestandteil des futuristischen Kunstprogramms. Daß der "mechanische Mensch" durch die Chirurgie herzustellen sei, wird ausdrücklich gefordert in F. T. Marinetti, Novelle colle labbra tinte, Milano 1930, S. IX.
- 32) F. T. Marinetti, L'alcova d'acciaio, Milano 1927, S. 121.
- 33) Dieser Zynismus, der sich mit dem Hygieneprinzip verbindet, scheint in dem Spruch fast wörtlich von Futurismus übernommen, mit dem der amerikanische Komiker Bob Hope während des Vietnamkrieges die Napalmangriffe "rechtfertigte": The best slum-clearing we ever had. Vergl. dazu Heinz-Klaus Metzger, Kultur und Barbarei. Zur Dialektik des Fortschritts in italienischen Futurismus, in "Der musikalische Futurismus", hrsg. vom Institut für Wertungsforschung, Graz 1976.
- 34) G. P. Lucini, Marinetti, futurismo, futuristi, S. 149.
- 35) R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, S. 38.
- 36) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 47.
- 37) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 47.
- 38) Theodor W. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen, in ders., Noten zur Literatur Bd. II, Frankfurt/Main 1961, S. 190.

- 39) Aldo Tagliaferri, Beckett: il linguaggio del paradosso, in A. A. V. V., Droga e linguaggio, Padova 1976, S. 9.
- 40) Adorno, Noten zur Literatur Bd. II, S. 192.
- 41) Vergl. z.B. Marinetti, L'alcova d'acciaio, S. 20.
- 42) Die umfangreichste Sammlung solcher Slogans ist das Buch des erst relativ spät zum Futurismus gekommenen Giovanni Acquaviva, L'essenza del futurismo, Roma 1941. Grundsätzlich gilt, daß sich die futuristischen Schriften immer mehr formelhaft entleeren, je weiter man seinem Ende zugeht. Giovanni Acquaviva ist neben Luigi Scrivo und Enzo Benedetto einer der wenigen noch lebenden und produzierenden Vertreter des Futurismus, vergl. z.B. sein Buch Futurismo, Milano 1962.
- 43) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 969.
- 44) Die futuristischen Theatersynthesen erreichen bestenfalls den augenzwinkernden und darum verpuffenden Witz; so z.B. der Sketch "Luce" von Francesco Cangiullo: Der Vorhang geht auf, Bühne und Zuschauerraum sind dunkel, nach einigen Augenblicken rufen die Zuschauer "Luce"; das Licht geht an und der Vorhang zu. Origineller wäre freilich, will man schon "synthetisches" Theater machen, ein kleines Stück, das ich vor einigen Jahren in der Berliner Literaturzeitschrift "Litfas" von einem unbekannten Autor fand (die Zeitschrift ist hier in Italien leider nicht erreichbar, ich kann mich weder an den Namen des Verfassers noch an den genauen Wortlaut erinnern): Der Vorhang geht auf, die Welt geht unter, und das Spiel ist aus.
- 45) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 102.
- 46) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 101.
- 47) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 94.
- 48) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 101.
- 49) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 370f.
- 50) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 371f.
- 51) Fausto Curi, Metodo, storia, struttura, Torino 1971, S. 153ff.
- 52) F. Curi, Metodo, storia, struttura, S. 90.
- 53) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 373.
- 54) Die beste Chronik dieser Veranstaltungen, reich an Anekdoten über Marinettis verbale und physische Schlagfertigkeit, erzählt Francesco Cangiullo, Le serate futuriste, Napoli 1933.

- 55) Zit. nach Giovanni Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Roma 1975, S. 25. In diesem Buch sind Zeitungsberichte und Rezensionen über futuristische Theaterveranstaltungen fast vollständig versammelt. Spezialisiert auf eine futuristische Theatertournee von 1921 ist die analoge Sammlung von Luciano Caruso und Giuliano Longone, *Il teatro futurista a sorpresa*, Firenze 1979. Der kritische Wert beider Sammlungen ist gering, sie legen nur für das Unverständnis, mit dem die italienische Kritik auf den Futurismus reagierte, Zeugnis ab. In dem Band von Caruso/Longone ist interessant zu verfolgen, wie sich die ursprünglich provokanten futuristischen Veranstaltungen langsam in ein mondänes Ereignis verwandelten.
- 56) Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino 1977, S. 163.
- 57) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 85.
- 58) Scrivo, *Sintesi del futurismo*, S. 124.
- 59) Umberto Artioli, *La scena e la dynamis*, Bologna 1975, S. 43.
- 60) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 66.
- 61) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 88.
- 62) Marinetti, *Scatole d'amore*, Roma 1927, S. 8.
- 63) Vergl. Emilio Settimelli, *Marinetti. L'uomo e l'artista*, Milano 1921.
- 64) Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, S. 46.
- 65) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 391. Vergl. auch Remo Chiti, *I creatori del teatro futurista: Marinetti, Corradini, Settimelli; heute in Mario Verdone, Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma 1970, S. 35ff.
- 66) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 398.
- 67) Dieser Ausspruch eines jungen Faschisten ist zit. bei Angelo Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, Bd. I, Bari 1965, S. 56.
- 68) Marinetti, *Mafarka il futurista*, Milano 1910, S. 233.
- 69) Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre*, in *Werke*, Ausgabe K. Schlechta, München 1954-56, Bd. III, S. 855.

- 70) Marinetti, L'aeroplano del Papa, Milano 1914, S. 257f.
- 71) Marinetti, La Ville charnelle, Paris 1909, S. 228f.
- 72) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. II, S. 443.
- 73) Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853, S. XII.
- 74) Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, S. 6. Die analoge Konstruktion für den Begriff des Komischen nahm F. Th. Vischer schon 1837 in seiner Schrift "Über das Erhabene und das Komische" vor (heute Frankfurt/Main, hrsg. von Willi Oelmüller, 1967). Zu diesem Zusammenhang der Entmoralisierung des Häßlichen vergl. auch Peter Gorsen, Sexualästhetik, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 9ff.
- 75) Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, S. 435.
- 76) Francesco Flora, Dal Romanticismo al Futurismo, Piacenza 1921, S. 63. Möglicherweise wiederholte sich in Italien mit der Croce-Schule Ähnliches wie in Deutschland zuvor mit Hegel. Das wäre eine gesonderte Studie wert. Flora wäre nach diesem Schema "Links-Crocianer; Gentile z.B. "Rechts-Crocianer".
- 77) Marinetti, Novelle colle labbra tinte, S. XVI.
- 78) Vergl. Marinetti, Teatro Bd. III, S. 450f.
- 79) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 203.
- 80) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 25.
- 81) Boccioni, Gli scritti, S. 11.
- 82) Prampolini, Pannaggi e Paladini; in Enrico Crispolti, Il mito della macchina e altri temi del futurismo, Trapani 1969, S. 283.
- 83) Boccioni, Gli scritti, S. 89.
- 84) Renato Poggioli, Teoria dell'arte d'avanguardia, S. 85.
- 85) Vergl. z.B. Paolo Nello, L'avanguardismo giovanile alle origini del fascismo, Bari 1978, S. 41, oder Giovanni Lista, Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia, Roma 1980, S. 48.
- 86) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 202.
- 87) Wilhelm von Humboldt, Studienausgabe hrsg. von Kurt Müller-Vollmer, Frankfurt/Main 1971, Bd. II, S. 293.

- 88) Vergl. Reinhard Koselleck, Kritik und Krise. Zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, München 1959.
- 89) Heinz und Hannelore Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt/Main 1975, S. 26.
- 90) Theodor W. Adorno, Stichworte, Frankfurt/Main 1969, S. 39.
- 91) Michel de Montaigne, Die Essais, hrsg. von Arthur Franz, Stuttgart 1969, S. 34.
- 92) Heinz und Hannelore Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, S. 150.
- 93) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 177f.
- 94) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 178.
- 95) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 8.
- 96) ~~Marinetti~~, Teoria e invenzione, S. 260.
- 97) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 265.
- 98) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 179.
- 99) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 22.
- 100) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 101.
- 101) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 103.
- 102) ~~Marinetti~~, Mafarka il futurista, S. 238.
- 103) Marinetti, Mafarka il futurista, S. 239.
- 104) Marinetti, Mafarka il futurista, S. 240.
- 105) Renato Poggioli, Teoria dell'arte d'avanguardia, S. 80ff.
- 106) ~~Marinetti~~, Mafarka il futurista, S. 239.
- 107) "Ottimismo ad ogni costo" war auch der Titel eines Buches des Triestiner Futuristen Bruno Sanzin (Roma 1933).
- 108) Marinetti, Mafarka il futurista, S. 323.
- 109) Marinetti, Mafarka il futurista, S. 328.
- 110) Ansgar Hillach, Allegorie, Bildraum, Montage; in Martin Lüdke (Hrsg.), Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürger, S. 111.
- 111) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 49f.

- 112) Renato Poggioli, Teoria dell'arte d'avanguardia, S. 141.
- 113) Maurizio Calvesi, Avanguardia di massa, S. 40.
- 114) Kant, Kritik der Urteilskraft, A 178f.
- 115) Carlo Carrà, Tutti gli scritti, Milano 1978, S. 21.
- 116) Gino Severini, Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista, in Umbro Apollonio, Futurismo, Milano 1970, S. 171.
- 117) Karl Marx, Das Kapital Bd. I, in Marx/Engels Werke Bd. XXIII, Berlin 1962, S. 107.
- 118) Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. VIII, Frankfurt/Main 1972, S. 230.
- 119) Johann Gottlieb Fichte, Sämtliche Werke, hrsg. von I. H. Fichte, Berlin 1845-46, Bd. VII, S. 7.
- 120) Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in Werke, Ausgabe Ivo Frenzel, Bd. I, S. 162f.
- 121) Analog hat Elias Canetti die faschistische Psychologie beschrieben: "Hitler war mit solchen Gedanken an totale Zerstörung so sehr vertraut, daß diese ihn nicht mehr tief genug beeindrucken konnten. Das Entsetzlichste kan ihm nicht überraschend, er hatte es sich selbst ausgedacht und sich lange damit getragen. (...) Von der Zerstörung, die sich im Kopf eines Paranoikers ereignet, macht man sich keine zureichende Vorstellung. Seine Gegenarbeit, die seiner Ausdehnung und Verewigung dient, richtet sich gegen diese Infektion durch Zerstörung. Sie ist aber in ihm, denn sie ist ein Teil von ihm, und erscheint sie plötzlich in der äußeren Welt, auf welcher Seite immer, so kann sie ihn in keiner Weise verwundern oder befremden. Die Heftigkeit der Vorgänge in ihm selbst ist es, was er der Welt aufzwingt" (Die gespaltene Zukunft, München 1972, S. 32f).
- 122) Joshua Taylor, Futurism, New York 1960, S. 14.
- 123) Gershom Scholem, Judaica Bd. I, Frankfurt/Main 1963, S. 24f; vergl. ebd. S. 134f.
- 124) Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, in "Anteile", Martin Heidegger zum 60. Geburtstag, S. 127.
- 125) Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, S. 124.
- 126) Sogar noch diese Platzierung seines Gründungsmanifestes ist von Marinetti zum Gegenstand eines kleinen Mythos gemacht worden. Durch welche sentimentalen Verwicklungen das Manifest auf die Titelseite des "Figaro" geriet, wird ausführlich berichtet in Marinetti, Una sensibilità italiana nata in Egitto, in ders., La grande Milano, Milano 1969, S. 278ff.

- 127) Marinetti, Lettere ruggenti, S. 30.
- 128) Marinetti, Prefazione futurista a Gian Pietro Lucini, Revolverate e Nuove Revolverate, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino 1975, S. 3.
- 129) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 15.
- 130) Eines der deutlichsten Beispiele für diesen Versuch der Errichtung des Neuen als Resurrektion des Ursprungs wäre in der Geschichte der Kunsttheorien Marc-Antoine Laugiers "Essai sur l'Architecture", Paris 1753. Laugier begründete seinen extremen architektonischen Rationalismus, der die Unterdrückung aller unreinen architektonischen Elemente, wie Reliefs, Ornamente, Halbsäulen und schließlich auch der Wände selber, verlangt, auf der Titelseite seines Werkes mit dem Stich einer primitiven Hütte, die nur aus reinen Elementen, nämlich aus vier Pfosten und einem Dach bestand. Laugiers Werk hatte auf den architektonischen Rationalismus und auf die Architektur der Französischen Revolution einen bedeutenden Einfluß; ob eine Verbindung zu Rousseau bestand, vermag ich nicht zu sagen. Soufflot hat dann sein Panthéon in Paris (1756/57) nach den Prinzipien Laugiers zu erbauen versucht, erst später mußten aus statischen Gründen viele Zwischenräume zwischen den Säulen zu Wänden aufgefüllt werden, wodurch besonders in der Außenansicht der von Laugier geforderte Charakter rationalistischer Reinheit verloren gegangen ist.
- 131) Vergl. z.B. Aldo Palazzeschi, Marinetti e il futurismo, in Marinetti, Teoria e invenzione, S. VIff.
- 132) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 7.
- 133) Ebd.
- 134) Ebd.
- 135) Boccioni, Gli scritti, S. 9.
- 136) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 7.
- 137) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 117.
- 138) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 7.
- 139) Marinetti besaß eines der ersten Autos in Mailand überhaupt. Es war ein Geschenk der Firma Fiat - vermutlich als Dank für seine Verdienste um die Werbung für die Autoindustrie. Über welche persönlichen Verwicklungen es zu diesem Geschenk kam, wird berichtet in Marinetti, Una sensibilità italiana nata in Egitto, S. 268. Eine Photographie Marinettis am Steuer seines offenen Sportwagens enthält die Marinetti-Biographie von Walter Vaccari. Als Parallele zu dieser Fas-

zination durchs Auto bietet sich aus dem Bereich der deutschen Literatur sofort Brecht an - verläßt man sich auf seine Darstellung durch Lion Feuchtwanger. In dessen Roman "Erfolg" ist Brecht - unter dem Namen Kaspar Pröckel - ein Zigarren paffender, im offenen Sportwagen übers Land rasender Ingenieur. Nur hat Brecht dieses Vergnügen nirgends zum Initiationsritus stilisiert.

- 140) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 8.
- 141) Marinetti, Distruzione, S. 107.
- 142) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 8
- 143) Ebd.
- 144) Ebd.
- 145) Ebd.
- 146) Ebd.
- 147) Umberto Artioli, La scena e la dynamis, S. 48.
- 148) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 117.
- 149) Ebd.
- 150) In diesem Todeskult liegt, soweit ich sehe, der entscheidende Unterschied des italienischen vom russischen Futurismus, zumindest, was dessen namhafteste literarische Vertreter, Majakovskij und Chlebnikov, betrifft. Chlebnikov war der Meinung, durch seine komplizierten Berechnungen zum Gesetz der Zeit dieses selber aufgehoben zu haben: "Schicksal! Ist deine Macht über das Menschengeschlecht nicht gebrochen, nachdem ich dir den Gesetzeskodex geraubt habe, nach dem du regierst?" (Velimir Chlebnikov, Werke Bd. II, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 77). Chlebnikov zufolge regiert die Zahl 317 über die Welt, alle weltgeschichtlichen Ereignisse lassen sich aus ihren Faktoren zusammensetzen und auch vorhersagen (der durchschnittliche Herzschlag einer Frau ist 81 in der Minute, also, so Chlebnikov, $1 : 365 \times 317$). Zu diesen sehr komplizierten Berechnungen vergl. ebd. S. 343 - 400. Auch Majakovskij setzte die Abschaffung des Todes und der Zeit auf das Programm für die russische Revolution. Dadurch würden auch die Toten der Vergangenheit wiedererweckt. Roman Jakobson berichtet in seiner Majakovskij-Studie von 1931 über ein Gespräch mit ihm: "E tu non credi, mi domandò (Majakovskij/M.H.) a un tratto, che così sarà conquistata l'immortalità?" Diese Hoffnung bezieht sich hier auf die Relativitätstheorie Einsteins. "Io sono assolutamente convinto che la morte non ci sarà. I morti saranno risuscitati" (Roman Jakobson, Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij, a cura di Vittorio Strada, Torino 1975, S. 21).

Marinetti dagegen bindet die Aufhebung der Zeit an den Todesaugenblick selbst, das unterscheidet seinen Futurismus vom russischen. Entsprechend divergierten dann auch die politischen Verpflichtungen.

- 151) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 501.
- 152) Fedele Azari, Per una Società di Protezione delle Macchine. Manifesto Futurista, in Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 186.
- 153) Diese Episode greift, wie Walter Vaccari berichtet, auf einen Autounfall Marinettis von 1905 zurück - Walter Vaccari, ~~Vita e tumulti~~ di F. T. Marinetti, Milano 1959.
- 154) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 9.
- 155) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 9f.
- 156) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 10.
- 157) Marinetti, Le Parole in Libertà di Armando Mazza, in Tavole Parolibere futuriste, Bd. II, S. 358.
- 158) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 113.
- 159) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 307.
- 160) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1036.
- 161) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 14.
- 162) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 771.
- 163) Sandro Briosi, Marinetti, Firenze 1969, S. 9.
- 164) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 49f.
- 165) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 42.
- 166) Sandro Briosi, Marinetti, S. 69.
- 167) Marinetti, Distruzione, S. 17.
- 168) Marinetti, Distruzione, S. 246f; vergl. auch S. 43 und 254ff.
- 169) Marinetti, Distruzione, S. 23.
- 170) Marinetti, L'aeroplano del Papa, S. 187.
- 171) Marinetti, Distruzione, S. 133.
- 172) Marinetti, Distruzione, S. 143.

- 173) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 224.
- 174) Marinetti, Distruzione, S. 102f.
- 175) Marinetti, L'aeroplano del Papa, S. 8.
- 176) Benedikt Livscitz, L'Arciere dall'occhio e mezzo, Bari 1968, S. 150. Als Ergänzung zu diesem Erinnerungsbuch des russischen Futuristen vergl. auch ders., Marinetti in Russia, in "Europa Letteraria", Nr. 33, Roma 1965, S. 59 - 91.
- 177) Aufschluß über die ambivalente Beziehung des Futurismus zur Romantik könnte die folgende Parallele zwischen dem Manifest "Uccidiamo il chiaro della luna" und einer Passage aus Jean Pauls "Herbstblumine" gewähren: "Eine einzige Sonne bekam der Tag, aber tausend Sonnen die Nacht, und das blaue endlose Meer des Äthers scheint in einem Staubregen von Licht zu uns herabzusinken. Wieviele Straßenlaternen schimmern nicht die ganze lange Milchstraße hinauf und hinab? Diese werden noch obendrein - auch angezündet, es mag immerhin Sommer sein oder der Mond scheinen. Indessen schmückt sich die Nacht nicht bloß mit dem Mantel voll Sterne, ... sondern die treibt ihre Verschönerung noch viel weiter und ahmt die Damen in Spanien nach. Gleich diesen, welche im Dunkeln die Brillanten durch Johanneswürmchen auf dem Kopfputze ersetzen, besteckt die Nacht den unteren Teil ihres Mantels, an dem keine Sterne glänzen, auch mit solchen Tierchen und die Kinder nehmen sie oft." Hier ist noch der bestirnte Himmel das Vorbild der Straßenbeleuchtung, bei Marinetti wäre es umgekehrt. Die Natur leistet bei Jean Paul aus eigenem Antrieb das, was im Futurismus ihre Beherrschung durch die Elektrizität erbringen soll.
- 178) Marinetti, L'alcova d'acciaio, S. 34.
- 179) Boccioni, Gli scritti, S. 83.
- 180) Vergl. dazu Lucinis umfangreiche Programmschrift "Ragion poetica e programma del verso libero", Milano 1909.
- 181) G. P. Lucini, Marinetti, futurismo, futuristi, S. 61.
- 182) G. P. Lucini, Risposta all'Inchiesta sul Verso libero. Marinetti organisierte 1905 eine Umfrage unter den bedeutendsten Poeten Europas über den freien Vers. Es antworteten u. a. aus Frankreich Gustave Kahn und Paul Fort, aus Deutschland Arno Holz und aus Italien Lucini und Buzzi. Der Text Lucinis ist abgedruckt in G. P. Lucini, Per una poetica del simbolismo, a cura di Glauco Viazzi, Napoli 1972, S. 212.
- 183) Giacomo Debenedetti, Saggi critici, Roma 1945, S. 227. Debenedetti bezieht sich hier vor allem auf die späten Schriften Marinettis zugunsten der faschistischen Eroberungskriege; vor allem F. T. Marinetti, Poema africano della Divisione 28 Ottobre, Milano 1937.

- 184) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. II, S. 686.
- 185) Roman Jakobson, in Cesare De Michelis, Il futurismo italiano in Russia, Bari 1973, S. 175.
- 186) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 40, 63, 86, 88, 102, 163 und 179.
- 187) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 46.
- 188) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 46f.
- 189) Marinetti, Scatole d'amore, S. 15.
- 190) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 46.
- 191) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 44.
- 192) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 41.
- 193) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 88.
- 194) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1007.
- 195) Diese "Tavole Parolibere" waren die verbindliche literarische Technik vor allem während des "Secondo Futurismo", obwohl ihre Theorie schon vor dem Ersten Weltkrieg entworfen worden war. Von den Produktionen vor dem Weltkrieg ist vor allem die "Piedigrotta" des Napolitaners Francesco Cangiullo (1914) zu nennen, nach dem Krieg wächst die futuristische Produktion ganz unübersehbar an; einer der originellsten Autoren ist Pino Masnata. Heute leben die "Tavole Parolibere" noch in der "Poesia visiva" von Carlo Belloli fort, der seine Karriere 1943 mit "Parole per la guerra" unter der Ägide Marinettis begonnen hatte. Danach erschien dann noch "Napoli bombardata canta" mit der berühmten Verszeile "Bimba bomba bella bomba". Inzwischen ist Belloli zu einem der renommiertesten Protagonisten der "konkreten Poesie" geworden. Querverbindungen zur Wiener Gruppe sind mir allerdings nicht bekannt. Auch ein so typisches Dokument der frühen Studentenbewegung wie der Roman "Super-Eliogabalo" (1968) von Alberto Arbasino greift auf die futuristischen Techniken zurück. Leider liegt bis heute keine vollständige Sammlung der ungeheuer umfangreichen futuristischen Produktion von "Tavole Parolibere" vor; die zuverlässigste, aber keineswegs komplette, ist die von Luciano Caruso und Stelio Martini, 2 Bd., Napoli 1974 und 1977. Einige weitere enthält die Anthologie von Vanni Scheiwiller und Glauco Viazzi, Poeti futuristi, dadaisti e modernisti in Italia, Milano 1974 und I poeti futuristi 1909 - 1944, a cura di Glauco Viazzi, Milano 1978. Mittlerweile sind die "Tavole Parolibere" auch zum Objekt des Sammlersnobismus geworden. Luciano Caruso präsentiert seit 1981 im SPES/Salimbeni-Verlag in Florenz nummerierte Reprints der Originalausgaben, die in einigen Jahren zu einer vollständigen, aber vollkommen unerschwinglichen Sammlung angewachsen dürften.

- 196) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 89.
- 197) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 842.
- 198) Fausto Curi, Metodo, storia, struttura, S. 91f.
- 199) Die "Tavole Parolibere", die auf den futuristischen Veranstaltungen meist von ihren Autoren deklamiert wurden, sind inzwischen aus den Plänen der italienischen "Teatri stabili" ebenso verschwunden wie die futuristischen Theatersynthesen. Das Teatro stabile di Torino unternahm zuletzt 1965 unter der Mitarbeit von Edoardo Sanguineti den Versuch einer Aufführung von Marinettis "Suggeritore nudo"; vergl. dazu die Arbeitsmaterialien in Giuseppe Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969, sowie ders., La forma nuova del teatro di Marinetti, in "Poesia e Critica" Nr. 8/9, 1966, S. 142 - 164. Was die "Tavole Parolibere" betrifft, so sind alle mir bekannten Aufführungsversuche der Initiative Luciano Carusos zu verdanken. Von ihm wurde der große Zyklus von Aufführungen der "Poesia visiva" 1980 in Florenz organisiert: Luciano Caruso, Henri Chopin, Laura Marcheschi, Stelio Martini, Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia, Firenze 1980. Die ebenfalls unter der Leitung von Luciano Caruso durchgeführte Aufführung der Komposition "Piedigrotta" von Francesco Cangiullo am 8. September 1980 in der Piazza di Santo Spirito, Florenz, befolgte die Anweisung Marinettis, den Text auf mehrere Sprecher zu verteilen und mit Musik und Geräuschen zu untermalen. Diese Aufführung war zugleich ein erschreckendes Beispiel der Verknöcherung des Futurismus. Das Publikum wurde nicht mehr skandalisiert - man siehe dazu die Berichte von Cangiullo selbst, in "Le serate futuriste" - ,sondern mit napolitanischer Folklore eingestimmt. Zwei Äpfel wurden geworfen, symbolische Geste für den Hagel von Geschossen aller Art, in dem sonst die futuristischen Veranstaltungen versanken. Vom Podium flogen leere roten Zettel ins Publikum. Die Aufführenden gaben sich betont infantil, ohne aber weder ausgelassen noch aggressiv werden zu können. Der Text Cangiullos verfolgt das Ziel, das napolitaner Volksfest, das er beschreibt, von der Bühne aus auszulösen. Ein Reprint von Cangiullos "Piedigrotta" ist 1978 von Luciano Caruso für den SPES/Salimbeni-Verlag herausgegeben worden, die Originalausgabe, die heute völlig verschollen ist, war 1916 in Marinettis Poesia-Verlag erschienen, geschrieben wurde der Text bereits 1914. Die Studien Luciano Carusos haben nachgewiesen, daß der Titel der Erfindung der "Tavole Parolibere" wahrscheinlich Francesco Cangiullo gebührt, Marinetti selbst ist erst etwas später nachgezogen. Seine erste "Tavole" entstanden erst während des Ersten Weltkriegs ab etwa 1915. Die zahlreichen Romane und Erzählungen Cangiullos, fast alle spielen sie in der napolitaner Unterwelt, sind heute zu Unrecht fast völlig vergessen. Einige Neuauflagen veranstaltete der Verlag von Vanni Scheiwiller in Mailand.
- 200) Neben Francesco Cangiullo ist noch auf Pino Masnata hinzuweisen.

- 201) Luciano Caruso e Stelio Martini, La fuga in avanti del futurismo, in Tavole Parolibere futuriste, Bd. I, S. 4.
- 202) Mario Diacono, L'oggettotipografia di Marinetti, in Tavole Parolibere futuriste, Bd. I, S. 10.
- 203) Mario Diacono, ebd. S. 10f.
- 204) Ebd.
- 205) Renato Poggioli, Teoria dell'arte d'avanguardia, S. 221.
- 206) Ferruccio Masini, Dialettica dell'avanguardia, Bari 1973, S. 66.
- 207) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. II, S. 302.
- 208) Maurizio Calvesi, Avanguardia di massa, S. 92.
- 209) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 43.
- 210) Francesco Piga, Il mito del superuomo in Nietzsche e in D'Annunzio, Firenze 1979.
- 211) Gabriele D'Annunzio, zit. in Piga, Il mito del superuomo, S. 151.
- 212) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 262f.
- 213) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 285.
- 214) Einige theoretisch allerdings unergibige Excerpte Boccionis aus den Schriften Bergsons sind erstmals von Zeno Birolli in den Noten zu Boccioni, Gli scritti, S. 442, veröffentlicht worden.
- 215) Die Plastik "Boccionis Faust" von Giacomo Balla wurde zum offiziellen Symbol des Futurismus, ihre Silhouette findet sich auf den Briefköpfen von Marinettis offiziellen Schreiben. Auffallend ist die Ähnlichkeit dieses Symbols mit dem von Hammer und Sichel.
- 216) Boccioni, Gli scritti, S. 99.
- 217) Boccioni, Gli scritti, S. 31.
- 218) Boccioni, Gli scritti, S. 44.
- 219) Boccioni, Gli scritti, S. 42. Die Zitate Bergsons sind aus "Matière et mémoire" (1896).
- 220) Vergl. Boccioni, Gli scritti, S. 149.
- 221) Boccioni, Gli scritti, S. 151 und 153.

- 222) Boccioni, Gli scritti, S. 15.
- 223) Boccionis, Gli scritti, S. 17. Boccionis Beschreibung spielt hier wahrscheinlich auf das Bild "Il funerale del anarchico Galli" von Carlo Carrà an.
- 224) Boccionis, Gli scritti, S. 134.
- 225) Ebd.
- 226) Boccioni, Altri inediti e apparati critico, a cura di Zeno Birolli, Milano 1972, S. 28.
- 227) Boccioni, Altri inediti, S. 28f.
- 228) Von den politischen Auseinandersetzungen zwischen Marinetti und Boccionis während der ersten Jahre des Futurismus berichtet Libero Altomare, Incontri con Marinetti e il futurismo, Roma 1954, S. 22. Ähnliche Auseinandersetzungen gab es mit Carlo Carrà, der sich als Anarchist definierte. Auf Carràs Position, die vor allem während seiner Zugehörigkeit zur "Pittura metafisica" virulent wurde, wird im dritten Abschnitt dieser Arbeit zurückzukommen sein.
- 229) Julius Evola, Arte astratta. DADA, Roma 1920, S. 3.

Anmerkungen zum zweiten Abschnitt

- 1) Vilfredo Pareto, *Perché?* in *Il Regno*, I 13, 1904 hier zit. nach *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, vol. I: "Leonardo", "Hermes", "Il Regno", a cura di F. Frigenti, S. 379f.

Die Auseinandersetzungen mit dem Problem des Krieges reichen freilich auch in Italien weit hinter Pareto und sogar die Ära Giolitti zurück. So forderte schon 1881 der Parlamentsabgeordnete Felice Cavallotti in einer Sitzung der Camera "qualche battesimo eruento", um die Nation auf eine Position zu erheben, "degno dei suoi destini". 1922 sprach Rocco de Zerbi, ebenfalls vor der Camera, sogar von einem notwendigen "sanguinoso lavacro degli eroi". (Hier zit. nach Nino Valeri, *Dalla "bella epoca" al fascismo*, Bari 1975, S. 5) Es handelt sich jedoch, wie Valeri bemerkt, eher um Nachklänge der disorganisierten Rhetorik als um moderne Apotheosen des Krieges als Instrument in der Klassenauseinandersetzung.

Selbst der politische Terrorismus d'Annunzios ist noch in seiner leeren und aufgeblähten Rhetorik typisch vorfuturistisch, seine großen Gesten bleiben letztlich einigermaßen lächerliche Drohungen. So erklärte er 1900 in einem Interview, unmittelbar nachdem er als Kandidat der Sozialistischen Partei in Florenz eine hoffnungslose Wahlniederlage hatte hinnehmen müssen: "Voi credete che io sia un socialista? Io sono sempre lo stesso; fra quella gente e me esiste una barriera. Sono e rimango individualista ad oltranza, individualista feroce. Mi piange di entrare un istante nella fossa dei leoni, ma vi fui spinto dal disgusto per gli altri partiti. Il socialismo in Italia è un'assurdità: da noi non c'è più altra politica possibile che quella del distruggere. Tutto ciò che adesso esiste è nulla; è marciume ... Bisogna dapprima tutto saccheggiare. Un giorno scenderò sulla strada" (Zit. bei Mario De Micheli, *I mistici dell'Azione*, in Birotti, Crispolti, *Winn, Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974, S. 90).

- 2) Georges Sorel, *Riflessioni sulla violenza*; in *Scritti politici*, a cura di R. Vivarelli, Torino 1963, S. 157. Diese Schrift Sorels erschien als Folge von Artikeln in Frankreich zwischen 1905 und 1906, als Buch dann 1908. Die italienische Übersetzung folgte unmittelbar 1909. Über den Einfluss Sorels in Italien bemerkt sein Herausgeber Vivarelli: "Gli scritti di Sorel ebbero una larghissima diffusione tra noi e a essi fu dato grande rilievo dalla parte più viva della cultura italiana" (op. cit. S. 47).

- 3) Auch Lenin ist von solchen Kriegsapotheosen nicht frei. Der Krieg gilt bei ihm soweit als Vorstufe der Revolution, als er die Massen zunächst überhaupt in die Politik hineinzieht, und damit umgekehrt auch eine Wendung des politischen Engagements ermöglicht. Der Krieg blieb bei ihm jedoch Vorbereitung der Revolution, wenn auch unter Umständen notwendige. Auf der Konferenz der Sozialistischen Parteien, die gegen den Krieg opponierten, im September 1914 in Zimmerwald (Schweiz) unterschieden sich scharf zwei Richtungen, von denen die eine, geführt von der italienischen PSI, den Krieg als Mittel in der Klassenauseinandersetzung generell ablehnte und die andere, geführt von Lenin, die Umwandlung des "imperialistischen Krieges" in den "Klassenkrieg" forderte. was wenig später auch die politische Linie der Dritten Internationale wurde. Vergl. dazu Gastone Manacorda (a cura di), *Il socialismo nella storia d'Italia*, Bari 1966, S. 389 ff.
- 4) Ich möchte diese These nicht so weit treiben wie die Verfasser der voluminösen "Storia d'Italia", die Italiens Intervention in den ersten Weltkrieg ausschließlich durch das Scheitern von Giolittis transformistischem Weg der Klassenversöhnung zu erklären unternehmen. (Vergl. *Storia d'Italia*, Bd. IV, coordinato da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino 1976, S. 1979.) Diese Auffassung läßt die unleugbare Existenz eines "linken" Interventismus allein als ideologische, nationalistische Verblendung der Protagonisten erscheinen und erreicht damit nicht den Kern dieser schon in sich ambivalent gewesenen Revolutionsauffassung. Der Revolutionsbegriff selbst wird auf diese Weise unberührt gelassen, was in diesem Fall auch im Interesse der Verfasser zu liegen scheint. Wie jedoch später zu zeigen sein wird, barg gerade die Position der revolutionären Intellektuellen in Italien, als deren Sprachrohr der Futurismus sich verstand, Dynamiken in sich, die den linken Interventismus auch auf theoretischer Ebene, und zwar eben nicht nur als Bruch mit der revolutionärereren Vergangenheit, ableitbar machen.
- 5) V. Pareto, op. cit., S. 532. Zu etwa gleicher Zeit erblickte in Frankreich Le Bon den Keim des Übels ebenfalls in den proletarisierten Intellektuellen. In *La Psychologie politique et la Défense sociale* (Paris 1910, S. 221) heißt es: "Cette course à l'abîme des classes ouvrières est accélérée par les démaclations furieuses d'une foule de demi-intellectuels en révolte." Für Le Bon wie für Pareto erscheint die Notwendigkeit bürgerlicher Selbstverteidigung vorrangig gegenüber der Verbreitung und Realisierung bürgerlicher Ideale, wie z.B. das der Bildung. Sie gehen davon aus, daß auch die bürgerliche Gesellschaft wie ihre Vorgänger durch Privilegien definiert sein müsse, und denunzieren damit das ebenfalls bürgerliche Konzept der Egalität.

- 6) La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, a. a. O., S. 477.
- 7) Enrico Corradini, La patria lontana, Milano 1910, S. 193f.
- 8) Corradini a. a. O., S. 46.
- 9) Enrico Corradini, A tutti è utile l'occupazione di Tripoli; in L'ora di Tripoli, Milano 1911, S. 235.
- 10) E. Corradini, Discorsi politici, Firenze 1912, S. 214f.
- 11) Es ist, soweit ich sehe, einhellige Meinung der Historiker, daß Italiens Intervention in den ersten Weltkrieg aus innenpolitischen Gründen erfolgte. Gerade kurz vor seinem Ausbruch hatte 1914 der PSI den ersten politischen Generalstreik während der sog. "settimana rossa" erfolgreich durchgeführt. Der Historiker Procacci faßt folgendermaßen zusammen: "L'elemento che, a mio giudizio, va maggiormente sottolineato è il fatto che l'intervento venne concepito come un'operazione di politica interna. Attraverso di esso si intravedeva infatti anche la possibilità di ricostruire quel blocco di potere di tipo 'prussiano', che era stato sconfitto agli inizi del secolo, e di sperare una trasformazione in senso autoritario e novantottesco dello Stato liberale. Era questa una tendenza di fondo che non aveva mai cessato di essere presente e di premere: tenuta in iscacco per più di un decennio, ora essa riprendeva il sopravvento, forte del prestigio che gli derivava dall'asprezza dell'ora." (G. Procacci, Appunti in tema di crisi dello Stato liberale e di origini del fascismo, im 'Studi storici', VI, 1965, S. 229.) Vergl. dazu auch die Storia d'Italia a. a. O.
- 12) Immer wieder betont Corradini die Neutralität seines Programms in der Klassenauseinandersetzung: "Non parteggiò mai per gli uni contro gli altri, non fui mai per la borghesia e contro il proletariato." (Discorsi politici, a. a. O., S. 218).
- 13) Der Augenblick des Krieges zerriß auch die Gruppe um die Zeitschrift "La voce", in der Prezzolini und Salvemini gegen den Krieg argumentierten, Papini und Soffici dafür, was schließlich zum völligen Auseinanderbrechen der Gruppe führte und Papini und Soffici 1913 die Zeitschrift "Lacerba" gründen ließ, die während der Interventionskampagne von 1914/15 zum wichtigsten Publikationsorgan auch der Mailänder futuristischen Gruppe wurde.
- 14) Zit. nach P. Maltese, La terra promessa, Milano 1968, S. 127 f.
- 15) Soffici, Opere VI, S. 347 f.

- 16) Soffici, Opere VI, S. 348
- 17) Giovanni Papini, Un programma nazionalista, in Opere Bd. VIII, Milano 1963, S. 137 ff.
- 18) Papini berichtet selbst die Geschichte seiner Zusammenarbeit und Freundschaft mit Enrico Corradini in Passato Remoto, Firenze 1948, heute in Opere Bd. IX, Milano 1962, S. 841ff.
- 19) Papinis Schriften über den Pragmatismus sind heute zugänglich in Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, a cura di Luigi Baldacci, Milano 1977. Papini versäumt in dieser Zeit nie eine Schrift von William James über ihn zu zitieren: Giovanni Papini and the Pragmatist Movement in Italy, in Journal of Philosophy, Jg. III, Nr. 13, 1906. Vergl. dazu auch Papinis Erinnerungen an James in Opere VIII, S. 906ff.
- 20) Zur Polemik Croce-Papini vergl. Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo S. 782ff. Croce wird foran das wichtigste Angriffsziel Papinis bleiben, vergl. dazu noch "Stroncature", ebd. S. 581ff.
- 21) Luigi Baldacci, Introduzione a Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. XVf.
- 22) Papini, Opere VIII, S. 154.
- 23) Papini, Opere VIII, S. 172.
- 24) Papini, Opere VIII, S. 173.
- 25) Vergl. Papini, Opere VIII, S. 160
- 26) Soweit die Schriften Marinettis in der steckengebliebenen Ausgabe der 'Opere' enthalten sind, werden wir sie danach zitieren. Hier F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista, a cura di Luciano De Maria; Milano 1968, S. 10
- 27) Vergl. z.B. Maurizio Calvesi, Futurismus, München 1975, S. 15
- 28) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 14. Die Auslassungszeichen sind im Text selbst enthalten, das Zitat ist ungekürzt.
- 29) Weiterhin ist das Sujet von Boccionis Bild gegenüber der technischen Realität des ersten Weltkriegs ein Anachronismus: es stellt einen "Lanzenangriff" dar. Dieser Konflikt einer noch in persönlichen Kategorien denkbaren Vorstellung des Krieges mit seiner diese Illusionen

zunichtemachenden Realität, mußte in der Erfahrung des ersten Weltkrieges selbst zum Vorschein kommen.

- 30) Marinettis Roman "Mafarka il futurista" bekam unmittelbar nach seinem Erscheinen einen Prozeß wegen "Obszönität", der mit einem Freispruch endete und dem Roman erst seinen Ruhm verschaffte. Eine Beschreibung des Prozesses findet sich bei Marinetti im Anhang zur italienischen Ausgabe von F. T. Marinetti, *Distruzione, poema futurista*, Milano 1911. Vergl. auch Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 62f. In zweiter Instanz wurde Marinettis Roman dann doch noch verurteilt.
- 31) Die italienische Übersetzung des von Marinetti auf französisch geschriebenen Romans wurde von seinem Sekretär, Decio Cinti, angefertigt.
- 32) Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte*, Milano 1960, S. 359.
- 33) Unverkennbar ist hier bei D'Annunzio der Einfluß Nietzsches, der im letzten Teil des "trionfo della morte" plötzlich sich bemerkbar macht, und die Romanfigur im Entschluß der Ermordung der Geliebten bestärkt. D'Annunzio, der Nietzsche mit Artikeln in Zeitschriften überhaupt erst in Italien einführte, hat im Streit Nietzsche - Wagner die Partei Wagners ergriffen. "D'Annunzio prendeva le difese di Wagner", schreibt Francesco Piga, "dicendo che era inevitabile per un artista riassumere la modernità e che bisognava parlare di un caso Nietzsche più che di un caso Wagner: 'Accuse, rampogne, ironie di tal genere sonorormai vanissimo e indegne, specialmente d'un filosofo, anche se il filosofo s'è messo fuori del suo tempo. Il musico, come il pittore, come il romanziere, come il poeta, come tutti gli artisti che educano e affinano le loro sensazioni, non è se non un fenomeno irresponsabile.'" (Francesco Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio*, Firenze 1979, S. 151 - das Zitat D'Annunzios im Text ist aus dessen Artikeln in der Zeitschrift "Tribuna" von 1893.) Francesco Piga weist in seinem Buch nach, daß D'Annunzio eher mit seinem perfekt arrangierten Schein in die Tradition Wagners als in die Nietzsches zu setzen ist. Nietzsches Elitenbegriff war widersprüchlich, sofern sie keine Gefolgschaft wollte, sein Schein wollte niemandem erscheinen. In die ästhetische Sphäre übertragen muß dieser Rigorismus in die Selbstveranstaltung sich verwandeln. (Vergl. dazu meine Rezension des Buches von Piga, in "Das Argument", Berlin, Mai 1980) D'Annunzios theatralisch organisierte Veranstaltungen wurden später tatsächlich für die Ikonographie des Fascismus verbindlich. So schreibt Angelo Tasca in seinem Standardwerk über die Entstehung des Fascismus zu D'Annunzios politischem Spektakel in Fiume: "L'occupazione di Fiume, prolungandosi, fornirà al fascismo il modello per le sue milizie

e per le sue uniformi, il nome per le sue squadre, il suo grido di guerra e la sua liturgia. Mussolini copierà da D'Annunzio tutto l'apparato scenico, ivi compresi i dialoghi con la folla." (Angelo Tasca, Nascita e avvento del fascismo, vol. I, Bari 1965, S. 83) Vergl. dazu auch die Erzählungen Klaus Stillers unter dem Titel "Die Fascisten", München 1975, hier besonders die zweite.

- 34) F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, Milano 1910, S. 10
- 35) Nebenbei sei hier bemerkt, daß Marinetti dennoch nicht ohne den Mutterschoß herbeizitierende Höhlenmetaphern auskommt; freilich handelt es sich nicht mehr um die individuelle Mutter, sondern einfach um eine universalisierte Natur, die Marinetti mit allen Versatzstücken einer unzugänglichen und eben daher offenbar fruchtbaren Wildnis versieht.
- 36) Marinetti, *Mafarka il futurista*, S. 10f.
- 37) D'Annunzio, *Trionfo della morte*, S. 287.
- 38) Eben dieser ideologische Schleier, den Marinetti hier als nur ideologischen verdammt, galt als traditionelles Symbol der Kunst. Die vollständig entschleierte Frau, die Prostituierte, steht als Symbol am Anfang der modernen Kunst. Jemand der noch um die Problematik dieser Identifikation wußte, war Mallarmé, für ihn verband sich dieses Symbol mit der Furcht vor literarischer Unfruchtbarkeit. Arnold Hauser will das mit der Diagnose eines "Narzißmus ... sadistisch-masochistischer Weise" abtun - A. Hauser, *Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, S. 372.
- 39) Marinetti, *Mafarka*, S. 13.
- 40) Marinetti, *Mafarka*, S. 237ff.
- 41) ebd.
- 42) Marinetti, *Mafarka*, S. 238f.
- 43) So schreibt z.B. Joshua Taylor: "They (die Futuristen) were forced to humanize the machine rather than mechanize man, because underneath their ruthless pronouncements and praise of war was an intensely personal idealism. Only through the revivifikation of personal experience, through a new definition of self, could they triumph over

- a threatening world to reach a sublime spiritual peace. In spite of their constant threat of chaos, at the core of each of their compositions, (...) they sought an intuitive intimation of an ideal order. (...) At a time of cultivated cynicism they expressed an optimism that was looked upon as puerile by some, as a salvation by others." (Joshua Taylor, Futurism, New York 1960, S. 14)
- Nur zwei Anmerkungen dazu. 1. ist die Auffassung, dem Futurismus gehe es eher um eine Humanisierung der Technik als umgekehrt, schlicht falsch. Sie wird von sämtlichen futuristischen Texten von Marinettis "Mafarka" (1910) bis hin zu Prampolinis Manifest zum "mechanischen Menschen" (1921) eindeutig widerlegt. 2. gehen die verschiedenen Vorstellungen, die mit dem Wort 'Idealismus' sich verbinden, bei Taylor ebenso durcheinander wie im Futurismus selbst. Idealistisch war er soweit, wie er einen substantiellen Geist behauptete, in den die Individuen durch ihre Vernichtung zurückzukehren hätten. In diesem Sinne war der Futurismus in der Tat "optimistisch".
- 44) D'Annunzio hatte seinen Roman "Le vergini delle rocce" stilistisch in einer Übertragung der lateinischen Diktion ins Italienische abgefaßt, die dem Scheitern seines Helden den Abglanz antiker Tragik und Unausweichlichkeit verleihen sollte. "J'ai employé un style latin, à grandes périodes toutes chagées d'incidents", schreibt er an seinen französischen Übersetzer Georges Hérelle am 10 Januar 1895 (zit. nach der Prefazione von Giansiro Ferrata zu Gabriele D'Annunzio, Le vergini delle rocce, Milano 1978, S. 5).
- 45) Ruggero Vasari, Il giustiziere (anarchie) in Il teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste, a cura di Mario Verdone, Roma 1970, S. 135.
- 46) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 23f.
- 47) Zum Einfluß von Marinettis Mafarka in Deutschland, dort besonders auf Alfred Döblin, dessen Roman "Die drei Sprünge des Wang-lun" das direkte Gegenstück zum Mafarka darstellt, vergl. Carmine Chiellino, Die Futurismusdebatte; zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland, Frankfurt/M., Bern, Las Vegas, 1978, S. 111ff.
- 48) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 248f.
- 49) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 201.
- 50) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 247.
- 51) In einer "Theatersynthese" stellte Marinetti diese Alternative folgendermaßen dar: Der Mann auf der Bühne hat sich zu entscheiden, sich einer Frau hinzugeben, oder sich auf der anderen Bühnenseite in eine gleichermaßen verführerisch funkelnde Klinge zu stürzen. Die Frau gibt

ihm einen schallenden Kuß, darauf stürzt sich der Mann in Richtung der Klinge: "Ah, AaaaH! ... Meglio la morte in due minuti che un'agonia di tre anni!" - Marinetti, Teatro Bd. II, S. 337. Das ist die futuristische "grande cura" - so der Titel dieses Sketches. Er gehörte zu den am häufigsten aufgeführten auf den futuristischen Theatertourneen. Bei den Aufführungen des "Teatro della sorpresa" von 1921 wuchsen die "drei Jahre Agonie" sogar auf dreißig an -vergl. dazu die Zeitungsberichte in Luciano Caruso/Giuliano Longone, Il teatro futurista a sorpresa. Documenti, Firenze 1979.

- 52) Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti S. 126
- 53) Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti, S. 366.
- 54) Eine ähnliche Anthropologisierung des Krieges findet sich gelegentlich bei Le Bon: "Malgré le progres de la civilisation et les dissertation de certains philosophes, la guerre n'a jamais cessé d'être une des principales occupations des peuples", und zwar nicht zufällig, denn er entspricht dem "l'instinct de destruction qui est un des plus impérieux de la nature humaine." (Le Bon, La Psychologie politique et la Défense sociale, a.a.O., S. 84 und 90).
- 55) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 202.
- 56) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 213.
- 57) Luciano Caruso und Stelio M. Martini, Le tavole parolibere ovvero la 'rivoluzione culturale' dei futuristi, in Tavole Parolibere Futuriste, antologia a cura di L. Caruso und S. Martini, zwei Bände, Napoli 1974 und 1977, hier Bd.II, S. 50.
- 58) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 277.
- 59) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 219.
- 60) Auch die surrealistische Literatur bediente sich der Symbolik der Explosion, sie findet jedoch im Traum statt. Der Traum als Manifestation des Unbewußten ist schon selbst diese Sprengung des Bewußtseins; so heißt es in einem Fragment Walter Benjamins: "Wir haben längst das Ritual vergessen, unter dem das Haus unseres Lebens aufgeführt wurde. Wenn es aber gestürmt werden soll und die feindlichen Bomben schon einschlagen, welch ausgemergelte, verschrobene Altertümer legen sie da in den Fundamenten nicht bloß." Also gerade nicht die wahre Anthropologie des Menschen tritt zutage, sondern ganz im Gegenteil ein höchst Persönliches: "Was ward nicht alles unter Zauberformeln eingesenkt und aufgeopfert, welch schauerliches Raritätenkabinett da unten, wo dem

Alltäglichsten die tiefsten Schächte vorbehalten sind. In einer Nacht der Verzweiflung sah ich im Traum mich mit dem ersten Kameraden meiner Schulzeit, den ich schon seit Jahrzehnten nicht mehr kenne und je in dieser Frist auch kaum erinnerte, Freundschaft und Brüderschaft stürmisch erneuern. Im Erwachen aber wurde mir klar: was die Verzweiflung wie ein Sprengschuß an den Tag gelegt, war der Kadaver dieses Menschen, der da eingemauert war und machen sollte: wer hier einmal wohnt, der soll in nichts ihm gleichen." (Walter Benjamin, Einbahnstraße, Frankfurt/Main 1955, S. 10)

61) Marinetti, Mafarka, S. 243

62) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 248.

63) ebd.

64) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 271.

65) Edoardo Sanguineti, La guerra futurista, in "Quindici", Nr. 14, Dezember 1968; ohne Seitenzahlen.

66) Noch während der futuristischen Interventionskampagne von 1914/15 hat Giovanni Papini explizit gegen imperialistische Aspirationen zur Begründung des Krieges polemisiert.

67) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 393.

68) Reinhart Kosellek (Kritik und Krise, Freiburg/München 1959) hat die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft seit Hobbes aus der Trennung von Moral und Politik, also, aus der Entstehung einer außerstaatlichen moralischen Gerichtsbarkeit entwickelt. Die "Hypokrisie" dieser Trennung von Öffentlichkeit und Privatem tritt hervor, sobald in der bürgerlichen Revolution die Privatmoral selbst mit politischen Ansprüchen auftritt und sich dennoch als über- oder außerpolitisch deklariert. Im Prozeß, den das Bürgertum gegen die feudale Gesellschaft anstrebte, waren Richter und Ankläger identisch. Diese "Pathogenese" der modernen Welt" (Kosellek) mußte am Ende selbst wieder in die Auflösung der Privatsphäre verfallen. Wenn Hobbes den bellum omnia contra omnes aus der Politik herausdrängte, bei Bayle die Organisation der Moral in der Gelehrtenrepublik, explizit erst aus dem Bürgerkrieg der Gelehrten hervorgeht (vergl. S. 89f), so wird deutlich, daß diese Politisierung des Privaten es als ausgesparte Mitte, als Ruhepunkt, aufheben mußte. Ein Dokument dazu wäre der Futurismus.

69) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 210.

70) T. F. Marinetti, La battaglia di Tripoli, Milano 1912, S. 58.

71) Giovanni Papini, Opere VIII, S. 333.

72) Marinetti, La battaglia di Tripoli, S. 59.

73) Vergl. dazu vor allem Marinettis vorfuturistische Werke in französischer Sprache: La conquête des étoiles, Paris 1902 (italienische Übersetzung von Decio Cinti, Marinettis Sekretär, Milano 1920); Destruction (italienische Übersetzung Milano 1911) und vor allem Le monoplane du Pape, Paris 1912 (italienische Übersetzung Milano 1914). In letzterem Poem taucht bereits der Krieg als Zerstörungsmacht der Vergangenheit auf, der den Futuristen die Arbeit abnimmt: Der Chor der Studenten:

"La pace imputridisce,
ma la guerra guarisce! ...
Viva la guerra! Abbasso la pace!
Lasciate dunque che entrino in casa nostra
codesti cani d'Austriaci!
Dovranno esaurire le munizioni
sopra i nostri ruderi ed i nostri musei!
A meno che non preferiscano inginocchiarsi
per leccare la polvere dei nostri avi!
Poichè sono antiquari e tristi passatisti!
Poi spazzeremo via, alla rinfusa,
tutti codesti nuovi soldati del Papa,
con tutto il bric-à-brac
e coi tronconi delle nostre statue
che profanano l'Italia!
La pace imputridisce!
La guerra guarisce! ...
F. T. Marinetti, L'aeroplano del Papa, Milano 1914,
S. 115f.

Eine weitere Motivation des Krieges klingt hier an: der Antiklerikalismus. Österreichs katholisches Kaisertum wird mit der Kirche identifiziert und der gegen beide zugleich geführte Aufstand endet mit der Entführung des Papstes im Flugzeug aus Rom.

74) Diesem Versuch der gewaltsamen Inanspruchnahme epischer Naivität entspricht, daß an keiner Stelle die reflexive und distanzierende Instanz des Autors zu Worte kommt. Er versteckt sich hinter der Faktizität seiner Beschreibung und besitzt ihr gegenüber keinerlei Autonomie. "In der starren Fixierung des epischen Berichts an seinen Gegenstand", schreibt dazu Theodor W. Adorno, "welcher die Macht von Furcht vor dem brechen soll, welchem das identifizierende Wort ins Auge sieht, wird der Erzähler gleichsam des Gestus von Furcht mächtig. Naivität ist der Preis, den er dafür zollt." (Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur Bd. I, Frankfurt/Main 1958, S. 52f - vergl. dazu auch Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, S. 650). Wenn das klassische Epos soweit ein aufklärerisches Moment enthielt, als es den

Mythos nachahmte, um ihn durch seine Explikation zu erweichen, so ist das Interesse seiner modernen Wiederaufnahme das eben umgekehrte.

- 75) Georg Lukàcs, Die Theorie des Romans, Darmstadt und Neuwied 1971, S. 30 und 45.
- 76) Lukàcs' Hoffnung auf eine Wiedergeburt der Epik, die er mit der sozialistischen Revolution verknüpft, die eine von ihren Widersprüchen befreite Welt wieder durchgängig abbildbar mache (vergl. Theorie des Romans a.a.O., S. 136f) erscheint vor dem Hintergrund der schon stattgefundenen Wiedergeburt der Epik im Futurismus und später Fascismus äußerst fragwürdig. Schon in diesen Schriften des sog. "frühen" Lukàcs ist die Haltung angelegt, die ihn später zum Theoretiker des sozialistischen Realismus machte.
- 77) Marinetti, La battaglia di Tripoli, S. 22.
- 78) Mario Isnenghi, Il mito della grande guerra, Bari 1970, S. 21.
- 79) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 127.
- 80) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 391, vergl. auch S. 384.
- 81) Giovanni Boine, Discorsi militari, Firenze 1914, S. 95.
- 82) Boine, Discorsi militari, S. 32.
- 83) Boine, Discorsi militari, S. 50f.
Ich kann nicht beurteilen, ob von einem direkten Einfluß Marinettis auf Boine gesprochen werden kann, Boine gehörte dem Zirkel um Papini und Soffici an, möglicherweise sind diese Passagen von Le Bon angeregt: "Sans le régime militaire obligatoire auquel la population mâle de l'Europe est aujourd'hui soumise, l'anarchisme, le socialisme, et tous les dissolvants de la civilisation moderne eussent progressé à pas de géant. Les vieux fondements religieux sur lesquels s'édifièrent les sociétés modernes tombaient en ruine, et nous n'avions rien trouvé pour les remplacer. Le régime militaire fut le maître qui nous enseigna un peu la patience, la fermeté, l'esprit de sacrifice et nous procura une sorte de idéal provisoire. Seul, il a pu lutter contre l'égoïsme et la mollesse envahissante les peuples. C'est un impôt du servage antique; mais un impôt sans lequel les sociétés européennes deviendraient rapidement la proie des éléments barbares que chacune d'elles contient. Les dieux des vieux âges coûtaient moins chers sans goutte, mais leur sceptre est tombé." (Le Bon, Psychologie politique, a. a. O. S. 91f.)

- 84) F. Fornari, Psicanalisi della guerra, Milano 1966, S. 43
- 85) F. T. Marinetti, L'immaginazione senza fili e le parole in libertà, Manifesto futurista, abgedruckt in Luigi Scribo, Sintesi del futurismo, storia e documenti, Roma 1968, als Manifest Nr. 31, S. 73.
- 86) F. T. Marinetti, Prefazione a Favole Parolibere di Pino Masnata, Roma 1932 - abgedruckt in Favole Parolibere futuriste, a cure di L. Caruso und S. Martini, a. a. O., Bd. II, S. 380.
- 87) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 286f.
- 88) Das gilt z.B. vom deutschen Expressionismus. Noch das Warten auf den Krieg vor demselben, schlug in herkömmlichen Gedichten sich nieder. Verwiesen sei hier nur auf "Der Krieg" von Georg Heym:
- Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten, in Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.
...
- Die Erfahrung des ersten Weltkrieges jedoch sprengte die literarischen Formen des Expressionismus. Symptomatisch dafür steht das Werk August Stramms, eines Autors übrigens, der vom italienischen Futurismus nachhaltig beeinflusst war - vergl. Carmine Chiellino, Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland, S. 149ff.
- Ich zitiere hier nur zwei Gedichtfragmente:
- Patrouille
Steine feinden
Fenster glinst Verrat
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen Tod.
- Oder das Gedicht "Sturmangriff", dessen Schlußzeilen lauten:
- Kreisch
Peitscht
Das Leben vor sich her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.
- 89) F. T. Marinetti, Zang Tumb Tuuum, Milano 1914. Wiederabgedruckt in Marinetti, Teoria e invenzione, a. a. O., S. 619.

- 90) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 645.
- 91) Diese Tatsache veranlaßt Tisdall und Bozzola zu schreiben: "It would be a misinterpretation to assume that i t (Zang Tumb Tuuum - M.H.) is an unqualified glorification of war: there are tragic interludes... in which Marinetti describes how war affects not only soldiers but die entire popolation." (Caroline Tisdall and Angelo Bozzola, Futurism, London 1977, S. 96f.) Marinetti zieht jedoch daraus keinerlei kritische Konsequenzen.
- 92) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 622f.
- 93) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 630.
- 94) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 597.
- 95) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 563f.
- 96) Mario Isnenghi, Il mito della grande guerra, a. a. O., S. 25.
- 97) F. T. Marinetti, Otto anime in una bomba, Milano 1919, wiederabgedruckt in Teoria e invenzione.
- 98) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 746.
- 99) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 793.
- 00) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 763.
- 01) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 768.
- 02) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 807.
- 03) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 814.
- 04) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 807.
- 05) Ich verdanke diese Gedanken Elias Canetti. Er schreibt über Hitler ;"Das nicht weniger Furchtbare war, daß Hitler mit solchen Gedanken an totale Zerstörung so sehr vertraut war, daß diese ihn nicht mehr tief genug beeindruckten konnte. Das Entsetzlichste kam ihm nicht mehr überraschend, er hatte es sich selbst ausgedacht und sich lange damit getragen. Von der Zerstörung, die sich im Kopfe eines Paranoikers ereignet, macht man sich keine zureichende Vorstellung. Seine Gegenarbeit, die seiner Ausdehnung und Verewigung dient, richtet sich eben gegen diese Infektion durch Zerstörung. Sie ist aber in ihm, denn sie ist ein Teil von ihm, und erscheint sie plötzlich in der äußeren Welt, so kann sie ihn in keiner Weise verwundern oder befremden. Die Heftigkeit der Vorgänge in ihm selbst ist es, was er der Welt als Vision aufzwingt.

Sein Geist kann so unbedeutend sein wie der Hitlers, er kann sozusagen gar nichts aufzuweisen haben, was vor einer unparteiischen Instanz Wert hätte – die Intensität seiner inneren Zerstörungsvorgänge läßt ihn als Visionär oder Propheten, als Erlöser oder Führer erscheinen." (Elias Canetti, Hitler nach Speer, in ders.: Die gespaltene Zukunft, Essays, München 1972, S. 32f.)

- 106) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 815f.
- 107) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 816.
- 108) ebd.
- 109) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 817.
- 110) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 771.
- 111) Damit verstärkt sich der Zynismus der Darstellung. In Marinettis "alcova d'acciaio" heißt es: "In alto, il Sole, gattaccio d'angora dal pelo d'oro, si lecca i baffi d'oro pregustando l'immane massacro di gran parte di quei muscolosi e sani." (F. T. Marinetti, L'alcova d'acciaio, Milano 1921, S. 101)
- 112) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 211.
- 113) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 278.
- 114) Ich übernehme den Begriff des Pantoklasmus aus Mario Isnenghi, Il mito della grande guerra, S. 22.
- 115) Mario Isnenghi, Il mito della grande guerra, S. 22.
Die ökonomische Theorie der Vergeudung Georges Batailles ist hiervon sorgfältig zu unterscheiden, denn sie besitzt ihre Organisation in der Erotik und nicht im Krieg. Dennoch gerät auch er in Ambivalenzen, die ihn z.B. zwingen, sich mit dem Verschwender par excellence, Gilles de Rais, auseinanderzusetzen, ohne zu einer Stellungnahme gelangen zu können. Vergl. Georges Bataille, Gilles de Rais, Frankfurt/Main, Berlin und Wien 1976.
- 116) Dieser Idealismus liegt auch weitgehend anarchistischen Lehren zugrunde, vergl. etwa Bakunins Theorie von der: "schöpferischen Destruktivität".
- 117) Edoardo Sanguineti, La guerra futurista op. zit.
- 118) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 287
- 119) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 578.
- 120) F. T. Marinetti, Les mots en liberté futuristes, Milano 1919, S. 9f.

- 121) Tavole Parolibere Futuriste, Bd. II, S. 370.
- 122) Tavole Parolibere, Bd. II, S. 375.
- 123) Tavole Parolibere, Bd. II, S. 357.
- 124) Christopher Wagstaff schreibt völlig zu Recht über Marinettis Theorie der tavole parolibere: "La maggioranza dei suoi scritti teorici (von Marinetti - M.H.) indicano chiaramente, ciò che questa nuova 'forza' deve in definitiva 'esprimere': la realtà di un mondo dominato dalla libera concorrenza capitalista." (in Tavole Parolibere Bd. II, S. 589). Hinzuzufügen wäre, daß diese freie kapitalistische Konkurrenz dem Futurismus erst im Krieg vollendet erscheint.
- 125) Die umfangreiche futuristische Produktion von Tavole Parolibere wurde, ob wohl zweifellos die im futuristischen Sinne avanciertesten und obwohl sich Neoavantgardisten wie in Italien z.B. Carlo Belloli auf diese Experimente beziehen, bisher noch nie zum Gegenstand einer Analyse gemacht. Ein Versuch der Interpretation einer Tavola Parolibere von Umberto Boccioni finden sich in den Anmerkungen von Zeno Birolli zu Boccioni, Altri inediti e apparate critici, Milano 1972, S. 7 und 92f. Anna Elena Giammarco (Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia, Roma 1977) fordert zwar eine genauere Analyse der Tavole Parolibere, nimmt sie aber nur in sehr geringem Maße selbst vor - vergl. vor allem den Abschnitt über Soffici, S. 46 ff.
- 126) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 204.
- 127) F. T. Marinetti, Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile. In Luciano Caruso und Giuliano Longone (Hrsg.) Il teatro futurista a sorpresa - documenti, Firenze 1979, S. 54.
- 128) Vergl. Il teatro futurista a sorpresa, a cura di L. Caruso und G. Longone, a.a.O., S. 109 ff, 113ff., 140 ff., 165ff., 185ff., 194ff., 229.
- 129) Noch 1943, in seiner Autobiographie, erwärmte sich Marinetti bei der Erinnerung an vergangene Theaterschlachten. Vergl. F. T. Marinetti, La grande Milano tradizionale e futurista, in ders.: Opere Bd. III, a cura di Luciano De Maria Milano 1969, S. 94ff. Wichtigstes Dokument ansonsten ist der Roman von Francesco Cangiullo: Le serate futuriste, romanzo storico vissuto, 1933, ohne Ort.

- 130) Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, S. 17.
Dieses Vorwort ist zwar von allen futuristischen Malern dieser Zeit, von Balla, Carrà, Russolo, Severini und Boccioni gemeinsam unterzeichnet, entstammt jedoch der Feder Boccionis.
- 131) Was die künstlerische Praxis der futuristischen Maler angeht, so ist diese Durchdringung der Ebenen weniger als Schlacht jedes beliebigen Objekts gegen jedes beliebige andere dargestellt, ein Überlebenskampf, in dem sie sich als Objekte erst konstituieren, sondern durch den Einbruch eines besonderen, durch seine Geschwindigkeit ausgezeichneten Dinges in eine ohne es ansonsten wohlgeordnete Welt, deren Achsen allein durch diesen Eintritt der Bewegung von außen verrückt werden - vergl. dazu Russolos Bild eines Rennautos im Centre Pompidou, Paris. In Gino Severinis "Red Cross Train" von 1915 (Guggenheim Museum, New York) wird die Darstellung der Geschwindigkeit des Zuges durch zwei gegenläufige Bewegungen, die sich kompliziert verschachteln, erreicht. Die Häuserreihe in der Nähe des Zuges kippt, von der Lokomotive aus gesehen, nach hinten ab, die zu Dreiecken stilisierten, weiter entfernten Felder und Hügel dagegen nach vorne. Aber auch hier hat die Überschneidung der verschiedenen Bildebenen den Einbruch der Geschwindigkeit in einem bevorzugten, bewegten Objekt zur Voraussetzung. In Boccionis oben zitierten Programmsätzen hätte eine solche Hierarchisierung eigentlich keinen Ort.
- 132) Während der Arbeit an dieser Studie erschien endlich eine Sammlung der sonst nur schwer erreichbaren Schriften Corradinis mit einem sehr ausführlichen Vorwort von Lucia Strappini, das hier nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Enrico Steappini, *Scritt e discorsi 1901 - 1914*, a cura di Lucia Strappini, Torino 1980.
- 133) Diese Tatsache, daß der Futurismus weder im nationalistischen Strom einfach mitschwamm, noch gegen ihn protestierte, erschwert seine politische Einordnung. Paolo Nello scheint geneigt, ihn auf die "linke" Seite zu schlagen: "I futuristi - difficilmente classificabili secondo le tipologie politiche tradizionali - formavano un gruppo a parte; in ogni caso non possono essere annoverati fra gli interventisti di destra." (Paolo Nello, *L'avantgardismo gioventile alle origini del fascismo*, Bari 1978, S. 41). Nello folgt hierin Renzo De Felice (*Mussolini il rivoluzionario*, Torino 1965).
- 134) Marinetti, *L'esercito italiano, Poesia armata*, Roma 1942, S. 5.
- 135) Ardengo Soffici, *Lemmonio Boreo*, in ders.: *Opere Bd.II*, S. 232f.
- 136) Soffici, *Opere II*, S. 40.

- 137) Soffici, Opere II, S. 39; Passagen wie diese rechtfertigen das spöttische Urteil von L. Russo: "Vero è chi il Soffici ha fatto di tutto per viziarsi e per complicarsi intellettualisticamente, ma non ci è riuscito; e ogni sua perversione valeva solo a mostrare il fondo schietto semplice, quasi fanciullesco, di sano provinciale" (L. Russo, I narratori 1850 - 1957, Milano e Messina 1958, S. 257f.).
- 138) Soffici, Opere VI, S. 356.
- 139) Curzio Malaparte, Ragguaglio - Vorwort zu Ardengo Soffici, Battaglia fra due vittorie, Firenze 1923.
- 140) Piero Jahier, La salute, in La Voce, zit. nach La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, Bd. IV, S. 469.
- 141) Giovanni Papini, L'uomo finito, in Opere Bd. IX, S. 216f.
- 142) Papini, Opere IX, S. 136f.
- 143) Papini, Opere IX, S. 241f.
- 144) Papini, Opere IX, S. 242.
- 145) Giovanni Papini, La necessità della rivoluzione, in ders.: Opere dal "Leonardo" al Futurismo, S. 461. Gegenüber dieser trivialen Dialektik wird man dem Urteil Garins über Papini nur zustimmen können: "In tutto questo Papini non si mostrava certo il pensatore profondo o serio." (Eugenio Garin, Cronache di filosofia italiana, Bari 1959, S. 320).
- 146) Giovanni Papini, Ventiquattro cervelli, Firenze 1913, S. 106f.
- 147) Mario Isnenghi vermutet, daß Papinis Zynismus auch in Richtung eines "linken" Subversionssystems hätte aus-schlagen können: "Papini clerico-fascista rappresenta ... la naturale conclusione d'una parabola evversiva, date quelle circostanze storiche; ma possiamo forse escludere che, con analoga naturalezza, quella stessa parabola avrebbe potuto portare ... ad esiti anche opposti, es i rappaorti di forza e le occasioni esterne fossero risultati diversi?" (Mario Isnenghi, Il mito della grande guerra, S. 91)
- 148) La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, a. a. O., S. 123.
- 149) La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, Bd. IV, S. 401.

- 150) Luigi Scrivo, Sintesi del Futurismo, Roma 1968, S. 111.
- 151) Scrivo, Sintesi del Futurismo, S. 114.
- 152) Giovanni Papini, Opere Bd. VIII, Politica e Civiltà, Milano 1963, S. 244. Es ist unmöglich, den Futurismus hier auf eine eindeutige Linie festzulegen. Im Gegensatz zu Papinis Erklärung forderte Marinetti, die Adria müsse italienisches Binnenmeer werden. Historisch jedenfalls steht fest, daß imperialistische Kriegsziele den Eintritt Italiens in den ersten Weltkrieg veranlaßten, speziell die Annexion ganz Dalmatiens und der griechischen Inseln. Vergl. dazu die Storia d'Italia, S. 1964.
- 153) Papini, Opere VIII, S. 321.
- 154) Papini, Opere VIII, S. 244.
- 155) Papini, Opere VIII, S. 245.
- 156) Papini, Opere VIII, S. 422f.
- 157) A. Salandra, L'intervento, Milano 1930, S. 85.
- 158) Papini, Opere VIII, S. 424.
- 159) Carlo Carrà (auf dem Titelblatt mit drei R und zwei Akzenten über dem A geschrieben) Guerrapittura, Milano 1915, S. 46. Photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe, Firenze 1978, nummerierte Exemplare, mit einem Nachwort von Lucia Caruso.
- 160) Papini, Opere VIII, S. 293.
- 161) Der Historiker Piero Pieri erblickt in der Interventionspropaganda richtig ein Wiederaufleben des Risorgimento; für "republicani, radicali, garibaldini, insomma i rappresentanti della tradizione del vecchio partito d'azione... gli irredentisti la guerra doveva essere l'ultima guerra d'indipendenza per portare all'unità territoriale completa d'Italia, aveva assunto un aspetto nuovo che isolava il significato risorgimentale." (Piero Pieri, L'Italia nella prima guerra mondiale, Torino 1969, S. 52). Das mag für die italienische Situation insgesamt seine Richtigkeit haben, hilft aber über den eigentlichen Widerspruch, daß der Futurismus mit risorgimentaler Ideologie keineswegs gegen Österreich, sondern gegen Deutschland argumentierte, nicht hinweg.
- 162) Papini, Opere VIII, S. 311.

- 163) Carrà, Guerrapittura, S. 8f.
- 164) Vergl. Papini, Opere VIII, S. 354ff.
- 165) Gegen Marx etwa wird vorgebracht, er sei Deutscher gewesen, und noch dazu Jude. Vergl. Carrà, Guerrapittura, S. 49.
- 166) Papini, Opere VIII, S. 309f.
- 167) Carrà, Guerrapittura, S. 24.
- 168) Carrà, Guerrapittura, S. 18f.
- 169) Papini, Opere VIII, S. 298.
- 170) Papini, Opere VIII, S. 300.
- 171) Die voluminöse Storia d'Italia zieht auf dieses Argument den gesamten Interventismus ab. Der Eintritt in den ersten Weltkrieg sei notwendig geworden durch das Scheitern des Giolittischen Weges der Klassenversöhnung. Vergl. S. 1979.
- 172) Papini, Opere VIII, S. 337.
- 173) Papini, Opere VIII, S. 338 und 340.
- 174) Papini, Opere VIII, S. 341. Das geht bei Papini so weit, sich für die Zerstörung der Kathedrale von Reims zu begeistern. vergl. S. 342.
- 175) F. T. Marinetti, In quest'anno futurista; in L. Scrivo, Sintesi del Futurismo, S. 115.
- 176) Marinetti, ebd.
- 177) Carrà, Guerrapittura, S. 45.
- 178) Gian Pietro Lucini, Revolverate e Nuove Revolverate, Milano 1909, Neuausgabe hrsg. von Edoardo Sanguineti, Torino 1975, S. 9.
- 179) Carrà, Guerrapittura
- 180) Nach Angelo Tasca lautete ein Ausspruch eines jungen Faschisten: "Non ho bisogno di pensare, quindi esisto"; zit. nach Angelo Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. I, Bari 1965, S. 56.
- 181) Carrà, Guerrapittura, S. 31.
- 182) L. Scrivo, Sintesi del Futurismo, S. 114.

- 183) Carrà, Guerrapittura, S. 24.
- 184) Roland Barthes, Mythologies, Paris 1957, hier zit. nach der deutschen Übersetzung, Mythen des Alltags, Frankfurt/M. 1964, S. 27ff.
- 185) Carrà, Guerrapittura, S. 29.
- 186) Carrà, Guerrapittura, S. 103.
- 187) Gerade Linksparteien protegierten in der Regel die artistisch retardiertesten Tendenzen - sieht man einmal von der Politik Lunatscharskiis während der russischen Revolution als rühmlicher Ausnahme ab. (Vergl. dazu Karl Eimermacher, (Hrsg.) Dokumente zur russischen Literaturpolitik 1917 - 1932, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972) Einer der Gründe, die den Futurismus in die Arme des Fascismus trieb, war - jenseits der hier entwickelten immanenten Ursachen - die klare Einsicht, daß avantgardistische Kunst von einem kommunistischen Regime nichts zu erwarten hätte. (Vergl. Soffici, Opere VI, S. 353ff) Das Bündnis von avantgardistischer Kunst und linker Politik - beschworen noch einmal im Hölderlin-Stück von Peter Weiß - kam in Wahrheit nie zustande, auch nicht im revolutionären Berlin nach dem ersten Weltkrieg mit seinen dadaistischen Ausstellungen. Ironischerweise scheinen die linken Parteien die "Verspätung des Überbaus", den sie revolutionär zu bekämpfen vorgeben, selbst zu verkörpern.
- 188) Carrà, Guerrapittura, S. 43.
- 189) Soweit ich sehe, ist diese Apologie einer neuen psychophysischen Einheit - nicht mehr Paralellismus! - als Denunziation der zerreißen Reflexion das auslösende Motiv für die seit einigen Jahren schon laufende Renaissance des Futurismus in Italien. Gerade die Reflexionsfeindlichkeit der futuristischen Aktionen wird als Spontaneität bejubelt, und dabei vergessen, daß Spontaneität ursprünglich mit Denken identisch war. Historisch ist anzumerken, daß es sich dabei wohl um die Reaktion auf das Scheitern eines der anspruchsvollsten Reflexionsprogramme unserer Zeit, nämlich der Studentenbewegung, handelt. Diese stellte einen Versuch dar, womöglich den letzten, die Bildung noch einmal ihrer Bestimmung als Durchdringungs-, Aneignungsmedium und Kontrollinstanz wieder zuzuführen. Das war der, wenn man so will konservative Anspruch dieser Liebeserklärung an die Bildung, die von den Bildungsinstitutionen zurückgewiesen wurde. Seitdem hat die Studentenbewegung die Denunziation der Vernunftbegriffe, mit denen sie zunächst operierte, selbst übernommen. In diesem Kontext steht auch die

Wiederaufnahme des Futurismus, und es ist sicher nicht zufällig, daß viele seiner italienischen Interpreten diesem Milieu entstammen. Repräsentativ steht für diese Tendenz in meiner Sicht der Aufsatz von Mario Diacono, *L'oggettotipografia di Marinetti*; in L. Caruso und S. Martini, *Tavole Parolibere Futurista a. a. O.*, Bd. I, S. 9ff; aber auch die Schriften von L. Caruso selbst, a.a.O; Bd. I u. II sowie L. Caruso und G. Longone, Hrsg., *Il teatro futurista a sorpresa*, a.a.O. Schließlich gehören die Schriften von Mario Verdone in diesen Zusammenhang: Mario Verdone, *Che cosa è il futurismo*, Roma 1970, ders.: *Teatro del tempo futurista*, Roma 1969, ders.: *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma 1970.

- 190) Auch Walter Benjamin hat, soweit er auf das, was er für Kommunismus hielt, sich festlegte, dergleichen Flüchtigkeit das Wort geredet. Vergl. dazu systematisch: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Schon in der wesentlich früheren "Einbahnstraße", entstanden 1926/27, unmittelbar nach seiner sog. Wende zum Marxismus, heißt es: "Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Zeitschriftenartikeln, Broschüren und Pamphleten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick gewachsen." (Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Frankfurt/M., S. 7f. 1955)
- 191) Papini, *Opere VIII*, S. 341.
- 192) Papini, *Opere VIII*, S. 245.
- 193) Carrà, *Guerrapittura*, S. 30.
- 194) Carrà, *Guerrapittura*, S. 100.
- 195) Carrà, *Guerrapittura*, S. 6.
- 196) Die ausgezeichneten Bilder Renzo Vespignianis nehmen die an der Imagination des Imperiums orientierte Ikonographie des Fascismus auf, drehen sie jedoch im kritischen Sinne um. Der Fascismus erscheint damit als marmornes Totenreich, das gegenüber den Lebenden seine Opfer fordert. Mir ist kein anderer Maler bekannt, aus dem eine Phänomenologie des Fascismus so viel gewinnen könnte. Das Anorganische etwa des Mantels von Göring macht den Schrecken besser sichtbar als noch so grausige Schlachtgemälde. In ähnlichem Sinn sind die Stiche von Alfred Hrdlicka zu sehen. (Zu Hrdlicka vergl. z. B. Peter Gorsen, *Sexualästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 24ff.)

- 197) Scrivo, Sintesi des Futurismo, S. 111.
- 198) Giovanni Papini, La vita non è sacra. In La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste - Lacerba I, 20, 1913, a. a. O., S. 207.
- 199) Dieser Einwand mag hier nicht im konservativ-kulturkritischen Sinne verstanden werden. "Die Stellung der gegenwärtigen Kunst zur Tradition", schreibt Adorno, "die ihr vielfach als Traditionsverlust angekreidet wird, ist von der Veränderung innerhalb der Kategorie Tradition selbst bedingt. In einer wesentlich nicht-traditionalistischen Gesellschaft ist ästhetische Tradition a priori dubios. Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich Unausweichlichen" (Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1973. S. 38)
- 200) Giovanni Papini, Opere VIII, S. 253.
Jemand, der sich dem Futurismus hierin wahlverwandt wußte, formulierte: "Der Krieg ist deshalb ein Beispiel ersten Ranges, weil er den der Technik innewohnenden Machtcharakter unter Ausschluß aller wirtschaftlichen und fortschrittlichen Elemente enthüllt." (Ernst Jünger, Der Arbeiter, Hamburg 1932, S. 158)
- 201) Ich verdanke diese Formulierung der Analyse Elias Canettis, ~~der~~ Rettung des Flavius Josephus; in Elias Canetti, Masse und Macht, Bd. I, München 1960, S. 266.
- 202) Carrà, Guerrapittura, S. 18.
- 203) Soffici, Opere VI, S. 322. Diese Auffassung Sofficis koinzidiert mit der Hitlers. Für seine imperiale Hauptstadt "Germania", dem ehemaligen Berlin, war ein Triumphbogen vorgesehen, mehr als zweimal so hoch wie der Arc de Triomphe Napoleons in Paris. In ihn sollten die Namen der 1,8 Millionen deutschen Kriegstoten des ersten Weltkrieges eingemeißelt werden. Entscheidend ist, daß Hitler diesen Triumphbogen zur Feier der Niederlage im ersten Weltkrieg vorsah. Die Niederlage wird zu einem Triumph mehr als doppelt so groß wie Napoleons sämtliche Siege. Der Triumphbogen besteht aus der Zahl der Toten. "In dieser ungeheuren Zahl konstituieren sie den Triumphbogen Hitlers. Es sind noch nicht die Toten

seines neuen, von ihm geplanten und gewöhlten Krieges, sondern die des ersten, in dem er selbst wie jeder andere gedient hat. Er hat ihn überlebt, aber er ist ihm treu geblieben und hat ihn nie verleugnet. Im Bewußtsein dieser Toten hat er die Kraft aufgebracht, den Ausgang des Krieges nie anzuerkennen. Sie waren seine Masse, als er noch keine andere hatte, er fühlt, daß sie es sind, die ihm zu seiner Macht verholfen haben; ohne die Toten des ersten Weltkrieges hätte er nie existiert. Seine Absicht, sie in einem Triumphbogen zusammenzubringen, ist eine Anerkennung dieser Wahrheit und seiner Schuld an sie." (Elias Canetti, Die gespaltene Zukunft, a. a. O., S. 17)

204) Carrà, Guerrapittura, S. 103.

205) Zur Darwinisierung der Verhältnisse der internationalen Politik vergl. Carrà, Guerrapittura, S. 49. In Deutschland konstruierte Hans Freyer später einen "Pluralismus der Nationalgeister" und rechtfertigte mit ihm die nationalsozialistischen Eroberungen: "Wenn die Nationen als Hüterinnen ewiger Werte, als Gefäße göttlicher Ideen erkannt sind, so fällt auf die nationalen Staaten die volle Verantwortung für das Göttliche auf Erden. Das Absolute erscheint vielfältig: nicht mehr als die eine Entwicklung des Menschengeschlechts, sondern als Plural der Nationalgeister. Und dieser Plural ist unaufhebbar und nicht rationalisierbar. (...) Wo die Grenzen zwischen den Staaten zu liegen haben, das findet in der Vernunft keine Prämisse..., sondern kann nur im Kampf ausgemacht werden." (Hans Freyer, Über Fichtes Macchiavelli-Aufsatz, Leipzig 1936, S. 20f.)

206) Scrivo, Sintesi del Futurismo, S. 113.

207) Im zweiten Weltkrieg wiederholte sich dieses Schauspiel bis zur Lächerlichkeit. Marinetti veröffentlichte einen wirklich kindischen Text "Lo riprenderemo" mit ebenso dilettantischen Zeichnungen von Mario Menin. Der Band enthält weiterhin eine deutsche Übersetzung des Textes von Dr. Hermine Kühn-Steinhausen, und gibt damit seine im banalsten Sinne propagandistische Funktion zu erkennen. F. T. Marinetti, Sansepolcrista Accademico d'Italia, Lo riprenderemo, Roma 1943.

208) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. III, Frankfurt/M. 1972, S. 238.

209) Ernst Jünger spricht in diesem Zusammenhang von der "martialischen Seite" der Technik. (Ernst Jünger, Der Arbeiter a. a. O., S. 156)

- 210) Völlig verfehlt ist Fred Priebergs Interpretation des Futurismus: "Zweifellos fördert die Kunst (gemeint ist die futuristische - M.H.), sobald sie die Maschine schildert, enträtselt, durchdringt, die Einsicht in das Wesen, nicht nur in die Anatomie der Technik; aber mehr noch: sie weist dem Menschen eine andere Werte zu, von der aus es leichter gelingt, das mechanische Mittel zu durchschauen, zu akzeptieren." (Fred K. Prieberg, *Musica ex Machina*, Berlin und Frankfurt/Main, 1956, S. 15) Abgesehen vom faulen Idealismus dieser Passage handelt es sich hierbei um eine schlichte Fehlinterpretation. Schon die Frage, ob man die Technik "akzeptieren" wolle oder nicht, ist, an den Futurismus gestellt, sinnlos, denn sicher exaltiert er die Technik. nicht jedoch aus einem "Enträtseln" und "Durchdringen" heraus, sondern umgekehrt aus ihrem destruktiven Überschuß.
- 211) Vergl. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Teil I, Pfullingen 1967, S. 23.
- 212) Die positivistische Erfahrung der Technik durch den Futurismus läßt sich vielleicht am Versagen der "linken" Kritik der Technik weiter erhellen. "Wenn aber das Kapital in der Maschinerie und anderen stofflichen Daseinsformen des capital fixe ... sich erst seine adäquate Gestalt als Gebrauchswert innerhalb des Produktionsprozesses gibt, so heißt das keineswegs, daß dieser Gebrauchswert - die Maschinerie an sich - Kapital ist, oder daß ihr Bestehen als Maschinerie identisch ist mit ihrem Bestehen als Kapital.... Die Maschinerie verliert ihren Gebrauchswert nicht, sobald sie aufhörte, Kapital zu sein, daraus, daß die Maschinerie die entsprechendste Form des Gebrauchswerts des capital fixe, folgt keineswegs, daß die Subsumtion unter das gesellschaftliche Verhältnis des Kapitals das entsprechendste und letzte gesellschaftliche Produktionsverhältnis für die Anwendung der Maschinerie. (Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Moskau 1939/41, S. 587) Damit werden Marx' eigene Einsichten in den Charakter der "reellen Subsumtion" widerrufen, wonach nicht nur das Ausmaß und der Einsatz, sondern selbst die Formbestimmtheit der Maschinerie durch das Kapitalverhältnis definiert sind. Die Kritik der politischen Ökonomie zieht sich von einer Analyse der Technologie zurück und beginnt, in ihr den automatisch wirksamen Motor der Geschichte zu erblicken. Mit Formulierungen wie dieser hat Marx selbst der vulgär-marxistischen Mystifizierung der Produktivkräfte zu einer universalhistorischen Entwicklungsmacht Vorschub geleistet. Unter der

"kapitalistischen Hülle", die demnach bloße Hülle sei, verberge sich das ewige Fortschreiten der Gattung mittels ihrer Technik. Man könne demnach nur abwarten, daß der Kapitalismus sich selbst auflöse. (Vergl. dazu den berühmten Abschnitt in "Das Kapital", Bd. I, Marx/Engels Werke, Bd. 23, S. 790f) Die Technik wird damit entweder ihrer positivistischen Rezeption oder ihrer konservativ-kulturkritischen Verdammung überlassen. Vergl. dazu Stefan Breuer, Die Krise der Revolutionstheorie, Frankfurt/Main 1977, S. 64ff. Jüngst hat Hans-Dieter Bahr versucht, dem Marxismus dieses verlorene Terrain zurückzugewinnen, vergl. Hans-Dieter Bahr, Die Klassenstruktur der Maschinerie, in R. Vahrenkamp Hrsg. Technologie und Kapital, Frankfurt/Main 1973.

- 213) Grundlegend dazu ist Enrico Crispolti, *Il secondo futurismo*, Torino 1961, sowie ders.: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969.
- 214) Vergl. dazu Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976, S. 59ff. Tempesti führt dieses Umschwenken avantgardistischer Künstler allerdings auf so simple Ursachen wie "Müdigkeit" zurück, und stellt sich nicht einmal die Frage, warum es nach dem ersten Weltkrieg in Italien durchweg zu einem "ritorno all'ordine" kam, dem so völlig unterschiedliche Persönlichkeiten wie Carrà, Soffici, Sironi, De Chirico u. a. zum Opfer fielen, und zwar schon lange vor der Machtergreifung Mussolinis. Die Antwort könnte nur durch eine Kritik des Begriffs der Avantgarde erbracht werden.
- 215) Papini, *Opere VIII*, S. 243.
- 216) Papini, *Opere VIII*, S. 247.
- 217) ebd.
- 218) Aldo Palazzeschi, *Spazzatura*, in *Lacerba III*, 3, 1915; in *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, a. a. O., S. 356f.
- 219) Palazzeschi, *Spazzatura*, S. 356 und 354.
- 220) Marinettis eigene Briefe aus dem Krieg sind auf Vordrucken geschrieben, auf denen nur noch die folgenden Spalten ausgefüllt werden müssen - die Reihenfolge und Wertung Marinettis wird beibehalten: "FUTURISMO", "GUERRA, PIACERI, NOVITÀ, DONNE, VIAGGI, SALUTI". Marinetti setzt in die entsprechenden Spalten nur noch einige Stichworte ein, die Briefköpfe dieser Vordrucke gibt sie als offizielle Schreiben des "Movimento Futurista" aus. Z. B. Marinettis Brief an B. Pratella vom 31. 10. 1915: "FUTURISMO: finalmente futurismo assoluto... GUERRA: 8 giorni sotto il fuoco vita

meravigliosa torturata da freddo acutissimo (1000 metri)
= 3 poemi paroliberi splendidi. PIACERI: vedere Austriaci
in FUGA. (...) DONNE: ZERO ... usw. Marinetti, Lettere
ruggenti a Balilla Pratella, Milano 1969, S. 57f.

- 221) Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti, a cura
di Zeno Birolli, Milano 1971, S. 314.
- 222) Boccioni, Gli scritti, S. 383.
- 223) Boccioni, S. 386.
- 224) Boccioni, S. 380.
- 225) ebd.
- 226) Boccioni, S. 385.
- 227) ebd.
- 228) Boccioni, S. 320.
- 229) Boccioni, S. 382.
- 230) Carrà, Guerrapittura, S. 48.
- 231) Boccioni, S. 314f.
- 232) Boccioni, S. 391. Der Herausgeber seiner Schriften, Zeno
Birolli, meint in dieser Passage merkwürdigerweise eine
Kritik der Kriegsideologie zu erkennen, vergl. S. 467.
Zeno Birolli veröffentlicht in den ~~Noten~~ zu seiner Ausgabe
der Schriften Boccionis ein spätes Fragment desselben,
das seine Auffassung zu stützen scheint: "C'è nell'aria
la paura che dalla guerra scaturisca un'arte rettorica
morale e religiosa. (...) L'arte è sempre al di sopra
e la guerra non la tocca. L'artista che lavora non
s'occupa di guerra" (S. 418). Diese Passage wendet sich
jedoch nur gegen die "angewandte" Propagandakunst, die
aus dem Krieg hervorging und der Boccioni sich enthoben
meint. Die futuristische Kunst, am wenigsten die Bilder
Boccionis, schon eher die Carràs, ist in der Tat in
keinem unmittelbaren Sinne propagandistisch und braucht
es auch nicht zu sein, sie hat den Krieg schon als Le-
bensmodell in sich.
- 233) Ardengo Soffici, Kobilek, Firenze 1960, S. 106.
- 234) Soffici, Kobilek, S. 133f.

- 235) Soffici, Kobilek, S. 7f.
- 236) Soffici, Kobilek, S. 105f.
- 237) Soffici, Kobilek, S. 16.
- 238) Soffici, Kobilek, S. 13.
- 239) Soffici, Kobilek, S. 17.
- 240) Soffici, Kobilek, S. 45.
- 241) Soffici, Kobilek, S. 52.
- 242) Soffici, Kobilek, S. 77.
- 243) Soffici, Kobilek, S. 117.
- 244) Soffici, Kobilek, S. 118. Papinis zynischer Realismus hatte demgegenüber klarer gesehen: "più la guerra è divenuta grande e più gli uomini sono apparsi piccoli. Una guerra di giganti combattuta da nani." Papini, Opere VIII, S. 1137.
- 245) Soffici, Kobilek, S. 131.
- 246) Soffici, Kobilek, S. 24.
- 247) Soffici, Kobilek, S. 29.
- 248) Soweit ich sehe, war einer der wenigen italienischen Autoren, die im kritischen Sinne über den Krieg schreiben konnten, Italo Svevo, der sich in seiner Isolation in Triest von modernen Avantgardisten fernhielt. (Vergl. La coscienza di Zeno, Milano 1938, S. 465ff) Freilich erscheint der Krieg auch bei Svevo als die endliche Heilung - der Roman ist als psychoanalytischer angelegt und entwickelt zugleich eine Kritik an derselben - aber als Heilung zur Geschäftstüchtigkeit und der entsprechenden Abschaffung der Skrupel, in denen, wie sich herausstellt, die Krankheit bestand.
- 249) Soffici, Kobilek, S. 21. An einer Stelle fühlt sich Soffici zu einem lyrischen Versuch ermuntert, der hier zitiert werden soll:
- Sul fianco biondo del Kobilek,
Vicino a Bavterca,
Scoppiano gli shrapnel a mazzi
Sulla nostra testa.

Le lor nuvoletta di fumo,
Bianche, color di rosa, nere
Ondeggiano nel nuovo cielo d'Italia
Come ventilate bandiere.

Nei boschi intorno di freschi nocciuoli,
La mitragliatrice cabta;
Le pallottole che sfiorano la nostra guancia
Hanno il suonò di un bacio lungo e fine che voli.

Se non fosse il barbaro, ondante fetore
Di questo carogne nemiche,
Si potrebbe in questa trincea che si spappola al sole
Accender sigarette e pipe,

E tranquillamente aspettare,
Soldati gli uni agli altri più che fratelli,
La morte, che forse non ci oserebbe toccare,
Tanto siamo giovani e belli.

Soffici, Kobilek, S. 118. Wäre nicht der Feind, könnte man im Schützengraben häuslich sich einrichten. Es fragt sich dann nur, warum es der Schützengraben sein mußte. Seine spätere Apologie des Fascismus beschreibt denselben tatsächlich als Kriegszustand ohne den lästigen Feind.

250) Soffici, Kobilek, S. 139.

251) Soffici, Kobilek, S. 141.

Anmerkungen zum dritten Abschnitt

- 1) F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, Milano 1927, S. 306.
- 2) Vergl. zur Rolle dieser Metaphern im Futurismus das Buch von Umberto Artioli, *La scena e la dinamica*, Bologna 1975.
- 3) Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, S. 413. Die literarische Technik dieses Kriegsromans, der im Unterschied zu früheren Schriften auf Formexperimente weitgehend verzichtet - jedenfalls sind die Onomatopeismen nun vollständig dem Text und seiner Erzählstruktur integriert -, folgt seiner mystizistischen Intention auf eine der Reflexion zuvorkommenden neuen Unmittelbarkeit mit dem Leser, wodurch das Lesen des Textes gar nicht erst zum Lesen wird, oder es nicht bleibt, sondern zur Teilnahme an der Handlung gerät. Der Text solle, ähnlich rituellen Schriften, im Leser unter Überspringung seiner Autonomie eben diejenige unmittelbare Beteiligung hervorrufen, die er zum Beschreibungsgegenstand hat. So wie sich die Emotion ohne das Dazwischentreten der Reflexion aufs Papier projiziert habe, so wenig könne sich der Leser ihrem Zugriff entziehen: "Voglio che questo libro danzi, danzi vivo e palpitante con ritmo giocondo fra le mani del lettore. Voglio che la sua danza pazza d'amore e di giocondo eroismo trasformi le mani del lettore in quelle agilissime d'un clown. Scatterà anch'egli fuor dalla poltrona e ritto si sforzerà di aumentare la sua statura sulla punta dei piedi ballerinamente nell'ebbrezza ascensionale che lo spingerà a gareggiare in temerario equilibrismo col ritmo selvaggio del mio libro" (S. 20). Das Bedürfnis nach unmittelbarer Mitteilung, nach physischer Emotionsübertragung, mußte bis zu diesem Roman zur Sprachzerstörung führen, unmöglich konnte es sich der ans Denken gebundenen Sprachstruktur und ihrer Syntax anvertrauen; daher die verschiedenen Vorschläge Marinettis zu einer nichtsyntaktischen Literatur. Seine Konzeption einer rein physischen Sprache ohne Ausdrucksgehalt verfehlt jenen eigentümlichen Zwischenstatus sprachlicher Äußerung, Kompromiß zwischen ihrem Kommunikations- und ihrem Ausdrucksanspruch zu sein. In der zweiten Phase von Marinettis Produktionen, der auch die *"Alcova d'acciaio"* angehört, wird die Sprache und Kunst transzendierende Intention in einen pompösen Stil zurückgenommen. Die über Sprache hinausführende Dynamik findet ihr sprachliches Äquivalent im Schwulst. Diese Zurückführung des avantgardistischen Radikalismus machte Marinetti dann als Hofpoeten für das faschistische Regime annehmbar, ihm wurde ein Großteil der faschistischen Auftragsarbeiten anvertraut.
- 4) Vergl. hierzu Marinettis Manifest "In quest'anno futurista" vom 29. November 1914, in Luigi Scrivo, *Sintesi del Futurismo*, Roma 1968, S. 113.

- 5) Vergl. Marinetti, Teoria e invenzione futurista, Milano 1968, S. 104, 202 und 316.
- 6) Marinetti, Les mots en liberté futuristes, Milano 1919, S. 10f.
- 7) Aldo D'Altavilla, Presentazione, in Fedoro Tizzoni (Pseudonym für Teodoro Finzi), Cannonate, Trieste 1910; heute in Tavole Parolibere Futuriste 1912 - 1944, a cura di Luciano Caruso e Stelio Martini, Bd. II, Napoli 1977, S. 413.
- 8) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 40 - 61.
- 9) Man vergl. dazu u.a. den folgenden Passus Boccionis:
Bisogna tenere a mente che le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazi vuoti, ma delle continuità di materia di diversa intensità che noi riveliamo con forme e direzioni che non corrispondono alla verità fotografica, né alla fredda realtà analitica (...). L'oggetto nell'antica pittura viveva in una specie di vuoto pneumatico" (Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti, a cura di Zeno Birolli, Milano 1971, S. 160 und S. 40.).
- 10) Walter Benjamin, Der destruktive Charakter, in ders.: Denkbilder, Frankfurt/Main 1974, S. 97. Benjamin fährt fort: "Dies ist das große Band, das alles Bestehende einträchtig umschlingt. Das ist ein Anblick, der dem destruktiven Charakter ein Schauspiel tiefster Harmonie verschafft. (...). Der destruktive Charakter steht in der Front der Traditionalisten. Einige überliefern Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren. Diese nennt man die Destruktiven".
- 11) Zum Motiv der Maschine als "Vereinfacherin des Lebens", d.h. bei Marinetti als Befreiung von Moral und Vernunft, keineswegs als Erleichterung der Arbeit, vergl. den Abschluß von Marinettis Theaterstück "Simultanina" von 1930: "Simultanina: Fa anche l'amore a macchina, lei? L'Aviatore: Tutto a macchina. La macchina semplifica, libera dal pettegolezzo, insegna l'onestà, la precisione senza fronzoli e senza untumi. (...) Instancabilità, eroismo e ripetizione a volontà" (Marinetti, Teatro, a cura di Giovanni Calendoli, Roma 1960, Bd. III, S. 450f).
- 12) D'Annunzios politische Schriften wurden jüngst versammelt von Paolo Alatri, Scritti politici di Gabriele D'Annunzio, Milano 1980. Die Reden und Schriften der unmittelbaren Nachkriegszeit, vor dem Beginn des Fiume-Abenteuers, finden sich unter dem Stichwort der "vittoria mutilata" S. 156ff.
- 13) Marinetti, L'alcova d'acciaio, S. 397.
- 14) Marinetti, L'alcova d'acciaio, S. 427.

- 15) Die formelle Austrittserklärung dieser Gruppe stand in "Lacerba", anno III, Nr. 7, vom 14. Februar 1915; heute in Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 486ff und S. 774ff.
- 16) Die Zeitschrift "Italia Futurista", wichtigstes Publikationsorgan des "Secondo Futurismo Fiorentino", der die Nachfolge von Papini, Soffici und Palazzeschi antrat, erschien von 1916 - 18 unter der Leitung von Settimelli und Corra in Florenz. Zur Bibliographie vergl. Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano, a cura di Anna Baldazzi, Alessandra Briganti, Lino Delli Colli e Gaetano Mariani, Archivio Italiano Cooperativa Scrittori, Roma 1977, S. 461 - 483. Zur generellen Einordnung des "Secondo Futurismo Fiorentino" vergl. Luciano De Maria, Prefazione a Primo Conti, Fanfara del Costruttore, Firenze 1920, Nachdruck Milano 1974.
- 17) Zu Luigi Russolo, einem der am wenigsten studierten Akteure des "Primo Futurismo", vergl. G. Franco Maffina, L'opera grafica di Luigi Russolo, Centro Documentazione Arte Varese, 1977. Das Verzeichnis seines malerischen Werks befindet sich in den Archivi del Futurismo, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Bd. I, Roma 1959, S. 442f. und Bd. II, Roma 1962, S. 299 - 306.
- 18) Die biographischen Daten und ein Verzeichnis der Werke Balilla Pratellas gibt Giovanni Lugaresi in seiner Introduzione a F. T. Marinetti, Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella, Milano 1969, indem er auf eine bisher unveröffentlichte Autobiographie Pratellas zurückgreift. Eine Geschichte der futuristischen Musik liegt bislang nicht vor, der Versuch von Fred Prieberg, Musica ex machina, Berlin 1961, scheiterte an der Unerreichbarkeit des Materials. Studien der futuristischen Musik beschränken sich daher auf ihre einzelnen Werke; eine Analyse der futuristischen Oper "L'aviatore Dro" von Pratella, deren Partitur den Einsatz eines Flugzeugmotors vorsah, findet sich in G. Tintori, Un'opera futurista: L'aviatore Dro, in "Alta Fedeltà", anno XII, Nr. 107, Milano 1971, S. 20 - 24. Die Manifeste Pratellas, "Manifesto dei musicisti futuristi" (1910), "La musica futurista" (1911) und "La distruzione della quadratura" (1912) sind in der Anthologie von Luigi Scrivo, Sintesi del futurismo, enthalten. Nach dem Krieg trat Pratella zwar nicht aus dem Futurismus aus, war jedoch kaum noch an ihm beteiligt; 1922 schrieb er nur noch die Musik für Marinettis Theaterstück "Il tamburo di fuoco" (Marinetti, Teatro, Bd. III). Weitere futuristische Musiker der Nachkriegszeit waren Casavola und Silvio Mix, zu dessen Tod 1927 Marinetti die geschmacklosen Sätze bereithatte: "Mix dirige ora le orchestre dell'infinito" (Zit. bei M. Verdone, Che cosa è il Futurismo, Roma 1970, S. 52). 1933 versuchte der Musiker Alceo Toni eine Wiederbelebung der futuristischen Musik mit dem Manifest "Aeromusica, la musica e il volo, in "Futurismo", anno II, Nr. 58, Roma, 12. Dezember 1933.

Werke von Alceo Toni oder Literatur über ihn sind mir nicht bekannt. Mit dem Einfluß der futuristischen Musik auf die nachfolgende Moderne, insbesondere auf Edgar Varese und Pierre Schaeffer, beschäftigte sich ein Kongreß 1976 an der Hochschule für Musik in Graz; vergl. Der musikalische Futurismus, Institut für Wertungsforschung, Graz 1976.

- 19) Ich meine hier vor allem die folgenden Bilder Boccionis: *Schizzo per un ritratto di Ferruccio Busoni* (1916), Museum of Modern Art, New York; *Ritratto della signora Busoni* (1916), Galleria dell'Arte moderna, Milano; *Paesaggio* (1916), Collezione G. Mattioli, Milano. Zu Boccioni vergl. auch die fundamentalen Monographien von G. C. Argan (Boccioni, Roma 1953) und G. Ballo (Boccioni, Milano 1954).
- 20) Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino 1969, S. 346.
- 21) Für die vorwiegend die bildende Kunst betrachtende Literatur ist der Futurismus durchweg mit dem Ersten Weltkrieg am Ende. So z.B. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1965, S. 139; Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1966, S. 245; Cesare De Seta, *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, Bd. I, Bari 1973, S. 51; E. Falqui, *Futurismo e Novecentismo*, Torino 1953; Caroline Tisdall and Angelo Bozzola, *Futurism*, London 1977, S. 200ff.; Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory*, New York 1973, S. 134ff; Jane Rye, *Futurism*, London 1972, S. 149f; J. M. Nash, *Futurismus und Konstruktivismus*, München und Zürich 1975; Max Kozloff, *Futurism and Cubism*, New York 1973; José Piérre, *Futurism and Dadaism*, Gênevra 1969, Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966 und viele andere Autoren der Kunstgeschichte. Luciano De Maria hält nicht schon den Ersten Weltkrieg, sondern erst das Bündnis zwischen Futurismus und Faschismus von 1919/20 für dessen Ende als Kunstbewegung (*Introduzione a Marinetti, Teoria e invenzione*, S. XXIff). Der Exfuturist Carlo Carrà schließt in seiner späten Autobiographie den Futurismus bereits mit dem Jahr 1914 ab, wobei freilich das Interesse hereinspielt, den eigenen Übertritt zur *Pittura metafisica* von 1916 um so plausibler erscheinen zu lassen (Carrà, *Tutti gli scritti*, Milano 1978, S. 567). Giovanni Lista hat ausführlich dargestellt, wie der Vorkriegsfuturismus allen außeritalienischen Kunstbewegungen wichtige Anstöße lieferte, während er nach dem Krieg zum bloßen Etikett der Übernahme fremder artistischer Entwicklungen verkam (G. Lista, *La scena futurista e l'avanguardia storica*, in Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Tornio 1976, S. VIIff).
- 22) Das Verzeichnis derjenigen Autoren, die eine Begrenzung des Futurismus auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ablehnen,

ist wesentlich weniger umfangreich als die in Anmerkung 21 zusammengestellte Liste. In erster Linie ist hier Enrico Crispolti zu nennen, der das Stichwort "Secondo Futurismo" überhaupt erst prägte: *Il Secondo Futurismo*, Torino 1962. Crispoltis sehr umfangreicher Band *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969 versammelt seine über diverse Zeitschriften verstreuten Artikel über die wichtigsten Künstler des "Secondo Futurismo"; vergl. dazu weiterhin von demselben Autor: *Pittura, scultura, architettura e ambientazioni futuriste a Roma*, in *Il futurismo e Roma*, Istituto di Studi romani, Roma 1976, S. 47 - 67; *L'idea dell'architettura e dello spazio umano del futurismo*, in *"Controspazio"*, Nr. 4/5, 1971; *Dada a Roma. Contributi alla partecipazione italiana al dadaismo*, in *"Palatino"*, anno X, Nr. 3/4, 1966, anno XI, Nr. 1, 2, 3, 4, 1967; *Il futuristi e la fotografia*, in *"Qui Arte contemporanea"*, Nr. 8, Juni 1972. Mario Verdone, ein zweiter Interpret des "Secondo Futurismo", neigt dazu, jeden Unterschied zum ursprünglichen grundsätzlich zu verwischen, vergl. *Che cosa è il futurismo*, Roma 1970, S. 113. Wie Crispolti den Akzent auf die bildende Kunst der zweiten futuristischen Periode legt, so präsentiert Verdone in riesigen Monographien vor allem das futuristische Theater und den Film: *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma 1970 und *Teatro del tempo futurista*, Roma 1969; vergl. weiterhin seine *Anthologie Prosa e critica futurista*, Milano 1973. Für beide Autoren steht der Begriff des Futurismus für den der Avantgarde schlechthin, um eine genauere Bestimmungen der verschiedenen Avantgardismen bemühen sie sich nicht. Das wird spätestens in dem Augenblick falsch, wie sie Avantgardismus schlechthin als antifaschistisch beschreiben und daher bemüht sein müssen, einen Gegensatz von Futurismus und Faschismus zu konstruieren; vergl. dazu den Beitrag von Enrico Crispolti in Birolli, Crispolti, Hinz, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974, S. 7 - 67. Für Luciano Caruso und Stelio Martini, die den Futurismus vor allem durch seine literarische Technik der "Tavole Parolibere" bestimmen, wird die Unterscheidung zwischen "Primo-" und "Secondo Futurismo" ebenfalls hinfällig, weil ein Großteil dieser Produktionen erst in die zweite Periode fällt, vergl. *Le Tavole Parolibere ovvero la Rivoluzione Culturale del futurismo*, in *Tavole Parolibere* Bd. II, Napoli 1977. Diese "Kulturrevolution" habe der Futurismus unverändert bis 1944 durchgehalten; dasselbe Argument für das futuristische Theater, vergl. Luciano Caruso e Giuliano Longone, *Il teatro futurista a sorpresa*, Firenze 1979. Auf den Einfluß der französischen Avantgarde auf den "Secondo Futurismo" hat sich Giovanni Lista seit langem spezialisiert; er weist zwar sehr minuziös die wechselseitige Beeinflussung nach, über die Bedeutung dieser Unternehmen, zumal über die politische, findet sich bei ihm jedoch wenig. Seine umfangreichen Anthologien sind jedoch wegen des vorgelegten Materials zum "Secondo Futurismo" unentbehrlich:

Futurisme, Lausanne 1973; Théâtre futuriste italien, Lausanne 1976; Marinetti et le Futurisme, Lausanne 1977; Marinetti, Paris 1976, letztere vor allem interessant wegen des photographischen Materials. Vergl. weiterhin von selben Verfasser die Aufsätze I futuristi a Parigi, in "Sipario", Nr. 319, Roma 1972; De la tautologie et du théâtre, in "Obliques", Nr. 4, Paris 1974 (Über das Theater von Francesco Cangiullo); Marinetti et Tzara, in "Les Lettres Nouvelles", Nr. 3, Paris 1972; Artaud et le futurisme, in "Espaces", Nr. 6, Bruxelles 1975, Théâtre futuriste, in "Travail théâtral", Nr. 11, Paris 1973 (noch einmal über das Verhältnis Artauds zum Futurismus). Aus der nichtitalienischen Sekundärliteratur ist in dieser Hinsicht zu nennen: Ingo Bartsch, Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus, Inauguraldissertation am Fachbereich 13 der Freien Universität Berlin, 1977 und Rosa Trillo-Clough, Futurism, New York 1961. Versuche einer Geschichte des "Secondo Futurismo" mußten sich bisher auf eng begrenzte Gruppen und Zeiträume beschränken, vergl. Luciano Caruso, Il futurismo a Napoli 1933 - 1935, in Tavole Parolibere Futuriste, Bd. II und Luigi Baldacci, Il futurismo a Firenze, in "Il Bimestre", Nr. 2, Juni 1969. Weiterhin ist auf folgende große Panoramen der Kunstgeschichte zu verweisen, die den "Secondo Futurismo" episodisch behandeln: Corrado Maltese, Storia dell'Arte in Italia 1785 - 1943, Torino 1960 und T. Sauvage, Pittura italiana del dopoguerra, Milano 1957.

- 23) Außer den genannten Arbeiten von Crispolti und Verdone liegen die folgenden monographischen Arbeiten zum Bereich des "Secondo Futurismo" vor: L. Venturi, Gino Severini, Roma 1961; G. Giani, Depero futurista, Milano 1951; F. Menna, Prampolini, Roma 1967; P. Courthion, Prampolini, Roma 1957; A. Alberti, Anton Giulio Bragaglia e il futurismo, in "Sipario" Nr. 260, 1967; M. Scaligero/G. Sprovieri, Arnaldo Ginna, il pioniere dell'astrattismo, Roma 1961; Giorgio De Marchis, Giacomo Balla e l'aura futurista, Torino 1977; Maurizio Fagiolo Dell'Arco, FuturBalla, Roma 1970; M. Fagiolo Dell'Arco, Omaggio a Balla, Roma 1967; M. Fagiolo Dell'Arco, Futurismo-rapporto globale arte-vita, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- 24) Vergl. Marinetti, Novelle colle labbra tinte. Simultaneità e programmi di vita a scelta, Milano 1930.
- 25) Die Stellungnahme von Sandro Briosi in seiner Marinetti-Monographie, dessen faschistisches Engagement habe die "valutazione serena" seiner Werke verstellt, verstößt schon in gewisser Weise gegen den Begriff, den der Futurismus von sich selbst hegte; vergl. S. Briosi, Marinetti, Firenze 1969, S. 3.
- 26) In L. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 4.

- 27) Das Wort "Passatismus", bzw. "passatistisch", ist das meines Wissens einzige aus dem futuristischen Vokabular, das in die italienische Umgangssprache eingegangen ist.
- 28) Vergl. Marinetti, Teoria e invenzione, S. 210ff und 247ff.
- 29) Bereits im März 1909 hatte Marinetti im Politeama Rossetti in Triest seine erste futuristische Kundgebung abgehalten. Seine Ansprache (in Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 5) wendete sich zwar generell gegen den "socialismo antipatriottico", beschränkte sich sonst aber auf die übliche antipassatistische Polemik. Eine genauere politische Bestimmung des Futurismus war hier noch nicht zu erkennen.
- 30) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 247.
- 31) Vergl. dazu die Darstellung des Krieges in Libyen bei Paolo Maltese, La terra promessa, Milano 1968, der darin nicht nur die Generalprobe für den Ersten Weltkrieg sieht, sondern den ersten Sieg derjenigen Kräfte in Italien, die schließlich dem Faschismus zur Macht verhelfen.
- 32) Vergl. P. Maltese, La terra promessa, S. 31ff.
- 33) Marinetti, La battaglia di Tripoli, Milano 1912 - zugleich französisch, La bataille de Tripoli, Paris. Marinetti versäumt es nicht, in seiner Autobiographie das Detail festzuhalten, daß er den englischen Journalisten McCullagh wegen "Beleidigung der italienischen Armee" zum Duell forderte, dem er sich jedoch entzog; Marinetti, Una sensibilità italiana nata in Egitto, in ders.: La grande Milano tradizionale e futurista, a cura di Luciano De Maria, Milano 1969, S. 310.
- 34) Marinetti, Tripoli italiana, in Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 40.
- 35) Ebd. vergl. auch S. 111.
- 36) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 291.
- 37) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 293.
- 38) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 292f. Es ist mir im Hinblick auf derartige Passagen unklar, wie ein so akuter Interpret des Futurismus wie Maurizio Calvesi nach wie vor von dessen "programma rivoluzionario" in politischer Hinsicht sprechen kann (Le due avanguardie, Bd. I, Bari 1975, S. 4; ebenso Le Interpretazioni di un'ideologia liberatoria. Padre o nemico dell'avanguardia?, in "Corriere della Sera" vom 21. Dezember 1976). Treffend fragt Alberto Monticone an Calvesi zurück: "A chi si chiede dov'è il fascismo di Marinetti, nel suo programma liberatorio, mi

pare giusto rimbalzare la domanda e chiedere: dov'è il programma liberatorio?" (A. Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, in *Il Futurismo e Roma*, Istituto di Studi romani, Roma 1978, S. 20).

39) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 292.

40) Ebd.

41) Auf der Basis des "patriottismo rivoluzionario" hat Marinetti leichtes Spiel, Turati und den anderen Führern des PSI Verrat an der Revolution vorzuwerfen und so scheinbar zu begründen, was doch schon vorausgesetzt war, vergl. *La grande Milano*, S. 18f.

42) L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, S. 112.

43) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 130, ebenso S. 308f und 342.

44) Angelo Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, Bd. II, Bari 1965, S. 553f.

45) Bei Facchi-editore, Milano.

46) Die literarischen Schriften aus Mario Carlis futuristischer Periode sind: *Retroscena*, Milano 1915; *Notti filtrate*, Firenze 1918; *Noi arditi*, Milano 1918; *Addio mia sigaretta, visioni di guerra*, Milano 1919; *Sii brutale, amor mio, romanzo di guerra*, Milano 1920. Das politische Urteil über Mario Carli muß vom literarischen zunächst einmal getrennt bleiben, zumindest was die *Notti filtrate*, die im Rückblick als erstaunliche Antizipation des Surrealismus erscheinen, und *Retroscena* angeht. Die anderen Schriften weisen bereits den Weg seines späteren "Fascismo intransigente" - so der Titel eines seiner postfuturistischen Bücher (Firenze 1926). Neben seiner sehr intensiven Tätigkeit als Schriftsteller, wobei Carli seine Bücher offenbar grundsätzlich innerhalb weniger Tage, "durante quei febbroni immaginativi", schrieb, verläuft die des unermüdlichen Herausgebers neuer Zeitschriften: *La difesa dell'arte*, Firenze 1909; *Il centauro*, Firenze 1911, *Roma futurista*, Roma 1913/19; *L'Ardito*, Milano 1919; danach gab er das offizielle Blatt der Legionäre in Fiume heraus: *La testa di ferro*, Fiume 1920. 1922 befand er sich gemeinsam mit dem Futuristen Emilio Settimelli plötzlich an der Spitze der ultramonarchistischen Zeitschrift "Il Principe". Bisher liegt keine Monographie über Mario Carli, die den roten Faden unter so viel Verwandlungen aufspürte, vor.

47) Eine vollständige Bibliographie der Artikel von "Roma futurista" findet sich in *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, S. 608 - 616.

- 48) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 301.
- 49) Ebd.
- 50) Ich übernehme den Begriff der "Läuterungsarchitektur" den Vorlesungen von Prof. Klaus Heinrich vom Wintersemester 1980/81 an der Freien Universität Berlin.
- 51) F. T. Marinetti, Prefazione zum Katalog der "Mostra Futurista", La Spezia 1932, abgedruckt in "Futurismo", Nr. 12, Roma, 27. November 1932.
- 52) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 301.
- 53) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 302.
- 54) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 301f.
- 55) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 130.
- 56) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 131.
- 57) Ebd.
- 58) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 413.
- 59) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 131.
- 60) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 131 und 333.
- 61) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 132 und 330f.
- 62) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 132 und 378f.
- 63) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 133.
- 64) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 132.
- 65) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 134 und 347f.
- 66) M. Pinottini (L'estetica del futurismo, Roma 1979) hält die politischen Vorschläge des Futurismus für noch immer aktuell. Der Futurismus jedenfalls habe die "Freiheit des Menschen" vertreten, die z.B. Benjamin mit seiner Futurismus-Kritik aufgegeben habe. "Walter Benjamin 'a caldo', nel 1936, aveva scritto che all'estetizzazione dell'arte da parte del futurismo bisognava rispondere con la politicizzazione dell'arte, senza avere il tempo di avvedersi che la soluzione da lui proposta prefigurava come ultima alternativa l'Archipelago Gulag. (...) La valenza allegorica del sogno palingenico futurista s'illudeva almeno di salvare la libertà dell'uomo" (S. 25f). Abgesehen von dem schon lächerlichen Irrtum, Benjamin habe im Futurismus eine Ästhetisierung der Kunst erblickt, was völlig sinnlos wäre, während es doch im Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", den Pinottini sogar zitiert, ausdrücklich um eine Ästhetisierung der Politik ging, verfehlt er sogar die Tatsache, daß als

Modell für die "Politisierung der Kunst" bei Benjamin keineswegs irgendein "sozialistischer Realismus", sondern der Surrealismus zu stehen kommt, der politische Index der Kunst von Benjamin also keineswegs inhaltlich, sondern technisch bestimmt wird. Pinottini dagegen möchte gemeinsam mit einer völlig im Dunklen gelassenen "avantgardistischen" Kunst auch das politische Programm des Futurismus noch einmal vorschlagen: "Per tornare a Marinetti si può concludere che ... molti punti del suo programma politico ... son diventati ... patrimonio della vita politica d'oggi. In qualche caso l'analogia è stupefacente. ... Modernizzare il Parlamento con tecnici o giovani industriali, agricoltori, commercianti con competenze specifiche dei problemi" ... usw. usf. Pinottini unterschlägt bei dieser Wiederbelebung von Marinetti Korporativismus, darin war er tatsächlich Mussolinis Vorläufer gewesen, daß das Schlagwort der "Modernisierung der Parlaments" Deckblatt seiner Abschaffung war. Es ist in der neueren italienischen Futurismusliteratur erschreckend zu beobachten, wie der Neofuturismus mit dem Neofaschismus nach wie vor seine Verbindungen eingeht. Das gilt noch nicht für die Studie Pinottinis, die eher vage einer technokratischen Diktatur sich verpflichtet, wohl aber für die von L. Tallarico, *Le cento anime di F. T. Marinetti*, Roma 1977 und *Verifica del futurismo*, Roma 1970 - wobei letztere in weiten Teilen ein bloßes Plagiat der "Introduzione" Luciano De Marias zu F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione*, darstellt. Auch bei den noch schreibenden Altfuturisten - man vergleiche die peinlichen Publikationen der Edizioni d'Arte viva in Rom - ist die von Marinetti vorgezeichnete politische Linie noch immer virulent; z.B. Enzo Benedetto, *Tanti anni*, Roma 1966. Ähnlich liegen die Fälle der noch tätigen Futuristen Luigi Scrivo und Giovanni Acquaviva, deren Schriften sich auf die begeisterte Paraphrasierung der ursprünglichen Slogans beschränken.

- 67) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 132.
- 68) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 325.
- 69) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 323.
- 70) Christopher Wagstaff, *Postfazione e commento a Tavole Parolibere* Bd. II, S. 589.
- 71) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 322.
- 72) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 304f.
- 73) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 480f.
- 74) Guido Guglielmi, *Ironia e negazione*, Torino 1974, S. 16f.

- 75) Vergl. Theodor W. Adorno, Stichworte, Frankfurt/Main 1970, S. 29ff.
- 76) Gian Battista Nazzaro, Introduzione al futurismo, Napoli 1973, S. 26f.
- 77) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 133,
- 78) Alberto Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, in Il Futurismo e Roma, S. 16.
- 79) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 105 und 374. Es sei noch erwähnt, daß Marinettis "Manifesto della cucina futurista" vom 28. Dezember 1930, gegen das Gramsci spottete, Marinetti bekämpfe nun nur noch die Tradition der "Pastasciutta", auch eine kostenlose Ernährung aller durch den Staat vorsah; vergl. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 189.
- 80) A. Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, ebd.
- 81) Zit. bei Renzo De Felice, Mussolini il rivoluzionario, Torino 1965, S. 476.
- 82) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 237.
- 83) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 330.
- 84) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 406f.
- 85) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 407.
- 86) Aus einer Rede von Mario Carli an die Arditi, zit. in Fernando Cordova, Arditi e legionari dannunziani, Padova 1969, S. 203f.
- 87) R. De Felice, Mussolini il rivoluzionario, S. 477.
- 88) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 299f. Noch 1968 hält Luigi Scrivo es für nötig, diese Liste der futuristischen Kriegsoffer in Erinnerung zu rufen und zu vervollständigen; vergl. Sintesi del futurismo, S. XVIIIf. Für die Überraschend enge Bindung der Futuristen an Marinetti legen die Gespräche Zeugnis ab, die Sergio Lambiase und Gian Battista Nazzaro jüngst in einem Sammelband veröffentlicht haben, Marinetti e il futurismo, Milano 1978.
- 89) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 307f.
- 90) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 329.
- 91) Marinetti schrieb eigens eine Hymne auf den General Enrico Caviglia, den "Sieger von Vittorio Veneto", der nach der Katastrophe von Caporetto das Oberkommando übernommen hatte. Marinettis Schrift bildet einen Beitrag zur Reihe "I Condottieri" (Piacenza 1923). Die Gleichzeitigkeit von literarischen

Experimenten mit blanker nationalistischer Demagogie ist überhaupt eine für die futuristische Avantgarde charakteristische Erscheinung. Typisch wäre dafür auch der Fall des Futuristen Paolo Buzzi, eines der Gründungsmitglieder der Bewegung, über den bisher ebenfalls noch keine spezielle Untersuchung vorliegt. 1915 erschien sein experimenteller Roman "Elisse e spirale. Film + Parole in libertà", und noch in den zwanziger Jahren rechnete Buzzi sich zum "linken" Flügel der Bewegung. Gleichzeitig und ohne erkenntliche Verbindung publizierte er jedoch Propagandaschriften der schlimmsten Sorte, so erschien 1920 sein Gedichtband "Carmi degli augusti e dei consolari" (Milano), in dessen letztem Teil, "La laude di Gabriele D'Annunzio", inzwischen schon "Eroberer von Fiume", es heißt:

Marciare, non marcire! Ardere, non ordire!
Nè fratricidio, in fine!

Ma redenzione vostra di gloria, voi malgrado!

E sbatterete nei venti futuristi

- rosse cravatte o porpore d'Avanti o Indietro -
sulle torri d'acciaio della nostra volontà!

A NOI! AJA, ALALÀ! (S. 189).

Derartige Versammlungen späterer faschistischer Slogans zeigen an, wie wenig der Futurismus in Wahrheit sich von der floskelhaften Rhetorik D'Annunzios entfernt hat. Faschistische Schlachtrufe wie "marciare, non marcire" sind futuristische Prägungen, der Ursprung des berühmten "Eja eja eja! Alalà!" ist bei D'Annunzio zu suchen. Mario De Micheli (La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista, Milano 1976, S. 66f) berichtet seine Entstehungsgeschichte: "Il grido fascista di 'Eja eja eja! Alalà!' è di origine dannunziana. La notte fra il 5 e il 6 agosto del 1917, mentre attendevano di partire per bombardare Pola, gli ufficiali della sua squadriglia salutarono il poeta-comandante con il grido tradizionale della marina militare e quindi anche delle squadriglie aeree che, allora, ne dipendevano: 'Hip hip hip, hurrà!'. Ma D'Annunzio si seccò e impose agli ufficiali di sostituire il 'barbarico suono' straniero con un grido latino e greco: 'Heu heu heu! Alalà!'. Poi, per ragioni fonetiche cambiò l'heu in eja." Texte wie der oben zitierte von Paolo Buzzi und diese Episode mit D'Annunzio wurden dann zu Quellen der faschistischen Ideologie.

- 92) Sexualität vermischt sich bei Marinetti unablässig mit dem Krieg, vergl. z.B. die Passage aus der Alcova d'acciaio (S. 389f) in der sich italienische Bäuerinnen den siegreichen italienischen Soldaten prostituieren. Durch den ganzen Roman hindurch erscheint die "Italia" als die immer erneut zu vergewaltigende Jungfrau, die aus jeder Vergewaltigung, d.h. aus jedem Krieg, nur noch reiner hervorgeht.

- 93) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 305.

- 94) Vergl. z.B. Carrà, Tutti gli scritti, S. 620ff; Marinetti, La grande Milano, S. 13ff. In der einzig vorliegenden, wissenschaftlich im übrigen wertlosen Biographie Marinettis von Walter Vaccari, wird dieser als "Bakunin della letteratura" definiert (W. Vaccari, Vita e tumulti di F. T. Marinetti, Milano 1959).
- 95) Berichtet bei A. Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. I, S. 202.
- 96) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 360.
- 97) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 414.
- 98) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 415.
- 99) Ebd.
- 100) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 297.
- 101) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 390.
- 102) Vergl. Marinetti, Novelle colle labbra tinte, S. 100f. Zahlreiche weitere Versuche der Beanspruchung Mussolinis für den Futurismus finden sich insbesondere in Marinettis Schriften aus dem Zweiten Weltkrieg: Il poema africano della Divisione "28 Ottobre", Milano 1936; Canto uomini e macchine della grande guerra mussoliniana, Roma 1942; L'esercito italiano, Roma 1942; Lo riprenderemo, gridando il Duca d'Aosta, Roma 1943 - letzteres offenbar eine reine Auftragsarbeit - und zahlreiche andere.
- 103) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 105.
- 104) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 490. So auch Tisdall und Bozzola: "Mussolini's rhetoric owes much to Futurism" (Futurism, S. 202).
- 105) Wichtige Materialien zu einer Untersuchung der faschistischen Sprache finden sich bei Mario Isnenghi, Intellettuali militanti e intellettuali funzionari, Torino 1979: "Zu den tendenziell vermiedenen Vokabeln gehören 'Padrone' und 'Capitalista', sie werden ersetzt durch 'datore di lavoro'." (S. 39f) Der Verfasser weist in dieser Hinsicht nach, wie der Faschismus seine Sprachfiguren keineswegs erst selbst schuf, sondern sie aus der Tradition des Risorgimento, der Kirche und des Heeres übernahm. Er dehnt diese Untersuchung der faschistischen Rhetorik, die "ihre rhythmisch-phonische Logik bis zum Risiko der Desemantisierung hin verfolgt" (S. 173), bis in der Sprache der Resistenza hinein aus: "Aus den Flugblättern der Resistenza in der Emilia Romagna ergibt sich, daß sogar die Texte der Partisanen in 'faschistischer Sprache' verfaßt waren" (S. 265). Mussolinis sexuelle Metaphorik wird untersucht bei Carlo Emilio Gadda, Eros e Priapo, Milano 1967, dem italienischen Gegenstück zu Klemperers LTI.

- 106) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 354 und 466f.
- 107) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 387.
- 108) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 422.
- 109) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 384.
- 110) Ebd.
- 111) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 391.
- 112) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 385.
- 113) Vergl. Marinetti, Teoria e invenzione, S. 8.
- 114) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 386.
- 115) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 423.
- 116) Ebd.
- 117) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 421.
- 118) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 47.
- 119) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 424.
- 120) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 422.
- 121) Diese Formel Walter Benjamins ist inzwischen zum obligatorischen Zitat jeder Studie über den Futurismus geworden, sie reicht jedoch zum Nachweis seines inhärenten "Faschismus" nicht aus, es fragt sich nämlich im Falle des Futurismus, wieweit es sich bei ihm noch um eine wirkliche "Ästhetisierung" der Politik handelt; vergl. hierzu Paolo Fossati, *La realtà attrezzata*, Torino 1977, S. 181f. W. Zobl vertraut dagegen Benjamins Stichwort seine gesamte Argumentation an: *Faschismus-Design*, in "Neues Forum", Wien, Juni 1974, S. 33 - 36; ebenso Ingo Bartsch, *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus*, Dissertation an der Freien Universität Berlin, 1977, und viele andere.
- 122) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 424.
- 123) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 311.

- 124) So noch neuerdings Giovanni Lista, *Arte e politica, il futurismo di sinistra in Italia*, Roma 1980. Lista vertritt darin die theoretisch unhaltbare Unterscheidung zwischen einem ästhetisch "linken" und einem politisch "rechten" Marinetti (vergl. S. 9) und sieht sich dann vor die in solchen Termini unlösbare Aufgabe gestellt, einen Übergang konstruieren zu müssen (vergl. S. 43). Auf diesem Wege gelangt er z.B. zu einer Verteidigung von Marinettis "nazionalismo rivoluzionario": "Con questo si vuole dire che per un paese che aveva solo cinquant'anni di vita unitaria, ... sottosviluppato, quale era allora l'Italia, dove le aspirazioni irredentistiche non erano che un aspetto del più vasto problema della ricerca della propria identità socio-politica, il nazionalismo non poteva avere un ruolo fatalmente e puramente reazionario" (S. 41). Nur ist die Bedeutung von Marinettis Formel eben nicht die Anerkennung eines historisch bedingten Rechts im Nationalismus, sondern umgekehrt dessen Übersteigerung und Entleerung über jeden historischen Kontext hinaus.
- 125) A. Monticone, *Movimento futurista e crisi dello stato liberale*, S. 20.
- 126) In dieser Unanwendbarkeit politischer Frontbegriffe liegt der Grund für das von Luciano De Maria beklagte Fehlen einer politischen Untersuchung über den Futurismus - s. L. De Maria, *Introduzione a Marinetti, Teoria e invenzione*, S. XXXIV. Soweit ich sehe, ist bisher jeder Versuch einer politischen Subsumtion des Futurismus gescheitert; vergl. z.B. Paolo Nello, *L'avanguardia giovanile alle origini del fascismo*, Bari 1978, S. 41.
- 127) Enzo Santarelli, *Fascismo e neofascismo*, Roma 1974, S. 40.
- 128) Für diese Neutralisierung des Revolutionsgestus ließen sich aus dem Futurismus zahllose Beispiele anführen. Hier sei nur noch eines erwähnt, Paolo Buzzis Roman *"Perché non mi ami come tutti"* (Milano 1920), in dem es nicht darum geht, erfülltes Leben im Spannungsverhältnis zu gesellschaftlicher Negativität zu sehen, sondern darum, beides zusammenfallen zu lassen, das sei "la speranza nella disperazione". So heißt es im letzten Kapitel, "Il crocefisso elettrico": "In cima, in cima: al di là, al di là! Il fallito d'una filosofia s'abbandonava alle disperate illusioni dell'altra. Si crede di poter giungere la felicità nel mondo, sia col libero esercizio dei sentimenti, la ricchezza e la varietà delle sensazioni, sia con l'attività eroica, il gusto dell'azione, la bramosia del potere e della gloria, sia con lo sviluppo delle alte facoltà spirituali, il pensiero, la scienza, l'arte e le squisite emozioni che ne derivano. Non la si giunge? E bene: si traspone l'idea della felicità: questa si concepisce realizzabile in una esistenza trascendentale, dopo l'esaurimento della propria fiaccola individua -

le: è la speranza della disperazione. Ivi si precipitano, in turba, i sofferenti, i paria del mondo, i diseredati della vita" (S. 370).

- 129) Fillia, Finale, in F. T. Marinetti presenta i nuovi poeti futuristi, Roma 1925; heute auch in Poesia italiana del Novecento, a cura di Edoardo Sanguineti, Bd. II, Torino 1971, S. 666.
- 130) Das war auch das Urteil von Gianni Scalia bei seiner Wiedervorlage der Zeitschrift "Lacerba" (Introduzione a La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste; vol. IV, "Lacerba", "La Voce" (1914 - 1916): "Il futurismo letterario ... non esiste come opere o persone criticamente valide. Si può parlare, piuttosto, di personaggi esemplificativi che entrano nella storia del costume letterario, non nella storia della cultura letteraria." Das trifft für Marinetti, Buzzi und viele andere futuristische Schriftsteller zweifellos zu, es braucht jedoch kaum erwähnt zu werden, daß es auch innerhalb der futuristischen Bewegung hierzu Ausnahmen gab.
- 131) Vergl. dazu Roman Jakobsons Majakovskij-Studie von 1931 - in der italienischen Übersetzung: Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij, a cura di Vittorio Strada, Torini 1975.
- 132) Es kann nicht wundern, daß als Modell des befreiten Lebens dem Futurismus jede ganz beliebige und noch so scheinbare Ungebundenheit gelten kann. Dabei bieten sich spätromantische Vorbilder an; so bei Paolo Buzzi "Gli Zingari":
Forse è la vita vera.
Il carro dipinto,
i cavalli selvatici e docili, ebbri di vento,
le belle figlie in cenci,
la mensa a bivacco furtiva sotto gli astri,
la strada bianca del mondo.
(Paolo Buzzi, Zingari, in I poeti futuristi, a cura di F. T. Marinetti, Milano 1912)
- 133) Enrico Cavacchioli, Rivoluzione, in I poeti futuristi; heute in I poeti del futurismo, 1909 - 1944, a cura di Glauco Viazzi, Milano 1978, S. 139.
- 134) Vergl. z.B. Marinetti, Teoria e invenzione, S. 37, 136 und an vielen anderen Stellen.
- 135) E. Cavacchioli, Rivoluzione, S. 140.
- 136) Ebd.
- 137) Cavacchioli, Rivoluzione, S. 140f.
- 138) Cavacchioli, Rivoluzione, S. 141.

- 139) Cavacchioli, Rivoluzione, S. 142.
- 140) Ebd.
- 141) Ebd.
- 142) Ebd.
- 143) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 251f.
- 144) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 275.
- 145) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 353.
- 146) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 464.
- 147) Gegenüber dem Parlamentarismus waren die Positionen der Futuristen keineswegs einheitlich - vergl. die Debatten zwischen Settimelli und Volt (Marinetti, Teoria e invenzione, S. 359) und zwischen Marinetti und Buzzi (S. 343ff). Derartige Differenzen wären nur durch eine sehr minuziöse Verarbeitung des Zeitschriftenmaterials unter Beachtung der verschiedenen futuristischen Ortsgruppen und der diversen Organisationen der Arditi darstellbar. In vielen Fällen muß das Material, das dafür benötigt würde, als unerreichbar gelten. Wir haben uns hier auf die gut dokumentierte Position Marinettis konzentriert.
- 148) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 462.
- 149) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 442f.
- 150) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 445.
- 151) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 443f.
- 152) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 446.
- 153) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 463.
- 154) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 431.
- 155) Vergl. dazu den Artikel von Enrico Rocca, Costituente antizozzialista, in "Roma futurista" vom 10. Dezember 1918.
- 156) Luigi Salvatorelli e Giovanni Mira, Storia d'Italia nel periodo fascista, Bd. I, Milano 1972, S. 27.
- 157) Gaetano Salvemini, Le origini del fascismo in Italia. Lezioni di Harvard, Milano 1966, S. 128.
- 158) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 448.

- 159) Marinetti, La grande Milano, S. 170ff. G. B. Nazzaro schreibt über diese Passage in Marinetti Autobiographie: "Non è certo un'epopea eroica; ciò che ripugna è quel senso di festa e di trionfo, assolutamente inadeguato all'evento descritto. La ferocia teppista si trasforma in bellezza" (Introduzione al futurismo, S. 332). Nazzaro hat, was diesen Text angeht, vollkommen Recht, in Anbetracht von Marinettis Aktionen allerdings wird man vermuten müssen, daß er sie tatsächlich in der infantilen, scheinbar festlichen Laune durchführte, in der er sie beschreibt. Offenbar lag ihnen jedenfalls kein kalkulierter Plan, der die Laune störte, zugrunde.
- 160) G. Salvemini, Le origini del fascismo in Italia, S. 182.
- 161) R. De Felice, Mussolini il rivoluzionario, S. 480.
- 162) R. De Felice, Mussolini il rivoluzionario, S. 481.
- 163) Luciano De Maria, Introduzione a Marinetti, Teoria e invenzione, S. XXXVIII.
- 164) Marinetti, La grande Milano, S. 171.
- 165) Marinetti, Scatole d'amore, S. 19.
- 166) Die Augenzeugenberichte bestätigen Marinettis Angaben, verg. G. Salvemini, Le origini del fascismo in Italia, S. 181f und A. Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. I, S. 72f.
- 167) L. De Maria, Introduzione a Marinetti, Teoria e invenzione, S. LXVI.
- 168) Emilio Settimelli, Marinetti - l'uomo e l'artista, Milano 1921, S. 71ff.
- 169) E. Settimelli, Marinetti, S. 7.
- 170) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 489ff.
- 171) Zit. in Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. I, S. 53f.
- 172) Mussolini legte auf den Programmpunkt der "Consiglio tecnico" damals noch den größten Wert, in dieser Forderung allein erblickte er die Neuheit seiner Position. In ihrer Rechtfertigung berief er sich allerdings weder auf Marinetti, noch auf den Syndikalist Alceste De Ambris, sondern auf den Führer der Münchener Räterepublik, Kurt Eisner, von dem soeben eine Schriftenauswahl auf Italienisch erschienen war (I nuovi tempi, Milano 1919).

- 173) Zur Beziehung zwischen Marinettis politischem Manifest und dem Programm des Frühfaschismus vergl. auch Enrico Crispolti, Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e Fascismo, in Birolli, Crispolti, Hinz, Arte e fascismo in Italia e in Germania, S. 43.
- 174) Angaben nach M. Verdone, Che cosa è il futurismo, S. 19; A. Monticone dagegen berichtet von 6000 Stimmen für die Faschisten (Movimento futurista e crisi dello stato liberale, S. 21).
- 175) Details bei G. Salvemini, Le origini del fascismo in Italia, S. 240f.
- 176) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 532.
- 177) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 488.
- 178) Über Marinettis Aufenthalt in Fiume vergl. Michael A. Leeden, D'Annunzio a Fiume, Bari 1975, S. 117 - 119.
- 179) Vergl. Marinetti, Teoria e invenzione, S. 529.
- 180) Die Marinetti-Biographie von Walter Vaccari (Vita e tumulti di F. T. Marinetti) enthält auch einige Photographien von Marinetti und Vecchi in Fiume.
- 181) Vergl. hierzu A. Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, S. 21, worin dargestellt ist, wie während der Fiume-Besetzung die Kontrolle der Arditi von Marinetti und Carli auf D'Annunzio überging.
- 182) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 105.
- 183) Vergl. Marinetti, Teoria e invenzione, S. 462 und 530. In den politischen Schriften D'Annunzios dagegen wird Marinetti nicht erwähnt. Die Aktion Marinettis im italienischen Parlament, auf die D'Annunzios Telegramm anspielt, steht im Zusammenhang mit dem sog. "Bombardamento di Montecitorio" des Futuristen Giuseppe Steiner, der von Flugzeug aus einen Nachttopf über dem Parlamentsgebäude und Blumen über dem "Altare della Patria" in Rom abwarf. Einige der Schriften Steiners sind heute wieder zugänglich in I poeti del futurismo, 1909 - 1944, a cura di Glauco Viazzi, S. 427ff.
- 184) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 442.
- 185) Vergl. Federico Chabod, L'Italia contemporanea, 1919 - 1942, Torino 1961, S. 72.
- 186) Die soweit ich sehe eindringlichste Darstellung des faschistischen Terrors auf dem Land befindet sich in Ignazio Silone, Der Faschismus, Zürich 1934, S. 96ff.

- 137) Chabod, L'Italia contemporanea, S. 52f.
- 138) Giansiro Ferrata stellt Marinetti das zweifelhafte Kompliment aus, sein faschistisches Bekenntnis sei zumindest ehrlich und ohne Kompromisse gewesen; Prefazione a Marinetti, La grande Milano, S. XIII.
- 139) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 526.
- 190 F. Chabod, L'Italia contemporanea, S. 61f, ebenso A. Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. II, S. 545f.
- 191) L. De Maria, Introduzione a Marinetti, Teoria e invenzione, S. XXXVII, ebenso M. Verdone, Che cosa è il futurismo, S. 19f.
- 192) Vergl. M. Verdone, Che cosa è il futurismo, S. 20.
- 193) Guglielmo Jannelli, La crisi del fascismo in Sicilia, Messina 1924.
- 194) Karin Priester, Der italienische Faschismus. Ökonomische und ideologische Grundlagen, Köln 1972, S. 230.
- 195) Ebd.
- 196) R. Opitz, Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus, in "Das Argument" Nr. 87, Berlin 1974, S. 594. Die Faschismusliteratur in dieser Richtung ist unübersehbar. Namhafteste Vertreter dieser Interpretation sind R. Kühnl, W. Abendroth und R. Opitz. Das politisch Unzureichende eines Faschismus-Begriffs als unmittelbarer Kapitaldiktatur ist jüngst von marxistischer Seite durch Niels Kadritzke unter Rückgriff auf die zeitgenössische marxistische Faschismusliteratur, also vor allem auf Thalheimer, Sohn-Rethel, Bauer u.a., dargestellt worden - Faschismus als gesellschaftliche Realität und als unrealistischer Kampfbegriff, in "Probleme des Klassenkampfes" Nr. 3/9, Berlin 1976, S. 89 - 102. Auch Kadritzkes Aufsatz krankt allerdings noch an der Hoffnung, die faschistische Ökonomie als eine genuin kapitalistische darstellen zu können. Durch die Aufhebung der freien Lohnarbeit durch das korporative System nähert der Faschismus sich jedoch mehr einer direkten Ausbeutungswirtschaft - etwa feudaler Art -, als der kapitalistischen Profitwirtschaft. Kapitalistisch ist den Bestimmungen von Marx zufolge nicht jegliches Privateigentum an Produktionsmitteln, sondern nur das, das auf der Ausbeutung freier Lohnarbeit beruht; wie es jedoch um diese Freiheit bestellt war, dafür bietet die Lagerökonomie der SS nur ein extremes Beispiel. Karin Priester nimmt, vom Material gezwungen, in diesem Spektrum eine etwas differenziertere Position ein: "Festzustellen bleibt, daß der Faschismus allein an einem einzigen roten Faden entlang operiert: Ausschaltung des Klassenkampfes. Dies sagt zwar

einiges über seinen Klassencharakter, aber wenig über die Formbestimmtheit seiner Politik. Es scheint daher sinnvoll, den Faschismus zunächst als eine bestimmte, den politischen Kräfteverhältnissen flexibel sich anpassende Herrschaftsmethode zu umschreiben, ... deren Besonderheit gegenüber dem 'normalen', bürgerlich-parlamentarischen System weder prinzipiell in der Aufhebung rechtsstaatlicher Prinzipien noch in der systematischen Anwendung von Terror liegt, sondern allein im direkten Eingriff in das Verhältnis von Kapital und Arbeit. Daß dieser Eingriff vorgenommen wird, ist konstitutives Merkmal des Faschismus, wie er vorgenommen wird, bemißt sich nach der jeweiligen Kräftekonstellation" (Anmerkungen zum Thema italienischer Faschismus, in "Blätter für deutsche und internationale Politik, Nr. 8, Köln 1974, S. 305). Wenn der Faschismus sich als "Ausschaltung des Klassenkampfes" definiert, dann kann er auch nicht mehr als "Form bürgerlicher Herrschaft" (Kühnl) angemessen beschrieben werden, an diesem Widerspruch krankt die gesamte neuere marxistische Faschismusliteratur. Zudem ist Priestes Bestimmung des Faschismus keineswegs für ihn spezifisch, sondern trafe in zunehmendem Maß auf jede Form von Staatseingriffen zu. Die "Formbestimmtheit" der faschistischen Politik scheint also für seinen substantiellen "Klassencharakter" doch nicht ganz gleichgültig zu sein. man wird also wohl doch an der konstitutiven Rolle des Terrors z.B. festhalten müssen. Für die Schwierigkeit, von marxistischem Standpunkt aus überhaupt einen Staatsbegriff zu gewinnen, der Kriterien zur Beurteilung der konkreten Politik ermöglichte und zudem nicht den Unterschied zwischen parlamentarischem und faschistischem Staat verwischte, vergl. die ausgezeichnete Arbeit von Isaac D. Balbus, *The End of the Marxist Theory of Politics*, vorgetragen auf dem 1981 Annual Meeting of the American Political Science Organisation, New York, September 3 - 6.

- 197) Es ist das Verdienst von Mario Isnenghi, auf diesem Umstand insistiert zu haben. Er erkennt einerseits die ideologische Unschärfe des Faschismus, bei gleichzeitiger maximaler Diffusion andererseits. Als Ausweg schlägt er eine "kulturelle Phänomenologie" der faschistischen Institutionen vor, die weniger deren Ideologie auf die Spur zu kommen suchte, als ihrer praktischen Wirksamkeit; vergl. *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, S. 152. Isnenghis neuestes Buch hat daher so unscheinbare Dinge wie die Anschaffungspolitik der öffentlichen Bibliotheken, die Einrichtung des Radios usw. zum Thema (*L'educazione dell'italiano*, Bologna 1979).
- 198) Deutlichstes Beispiel der Vorführung des Faschismus als einer Art Horrormuseum der Pathologien ist Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bd., Frankfurt/Main 1977.
- 199) Chabod, *L'Italia contemporanea*, S. 63f.

- 200) Treffend hat Eberhard Knödler-Bunte den berühmten Satz Max Horkheimers, "Wer aber vom Kapitalismus nicht reden will, sollte auch vom Faschismus schweigen", neu formuliert: "A critical examination of German fascism ... is only possible as a critique of the proletarian movement" (Fascism as Depoliticized Mass Movement, in "New German Critique", Nr. 11, 1977, S. 39).
- 201) Vergl. hierzu Gert Schäfer, Ökonomische Bedingungen des Faschismus, in R. Kühnl (Hrsg.), Texte zur Faschismuskritik, Bd. I, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 204 - 219.
- 202) L. De Maria, Introduzione a Marinetti, Teoria e invenzione, S. XLIII.
- 203) G. Lista, Arte e politica, S. 14.
- 204) S. Chabod, L'Italia contemporanea, S. 75f.
- 205) § 2 des Gründungsdekretes der Accademia d'Italia vom 7. Januar 1926; zit. in Fernando Tempesti, Arte dell'Italia fascista, Milano 1976, S. 209. Zur Ernennungspolitik der Accademia vergl. Marinella Ferrarotto, L'Accademia d'Italia, Napoli 1970, darin auch die näheren Umstände, die zu Marinettis Ernennung 1929 führten.
- 206) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 490.
- 207) Marinetti, Il manifesto della cucina futurista, ursprünglich in "La Gazzetta del Popolo", Torino, vom 30. Dezember 1930; heute in L. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 138ff.
- 208) Marinetti, Il teatro totale per masse, in L. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 199ff.
- 209) Marinetti e Fillia, Manifesto dell'arte sacra futurista, ursprünglich in "La Gazzetta del Popolo", Torino, vom 23. Juni 1931; heute in Marinetti, Teoria e invenzione, S. 173ff.
- 210) Dem Komplex der Aeropoesia, -pittura und -musica, mit dem der Futurismus zu Beginn der dreißiger Jahre einen Neubeginn versuchte, gehören vor allem die folgenden Manifeste an:
Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato: Manifesto della aeropittura, in "La Gazzetta del Popolo", Torino, 22. Sept. 1929; heute in Marinetti, Teoria e invenzione, S. 159ff.
A. Toni, Aeromusica, in "Futurismo", anno II, Nr. 58, Roma, 12. Dezember 1933.
Vorläufer sind die Manifeste von Fedele Azari, mit dem Marinetti auch "Il Primo Dizionario Aereo" (Milano 1929) zusammengestellt hatte: Il teatro aereo futurista, vom 11. April 1919, in L. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 161f.

- 211) Marinetti, Scatole d'amore, S. 25.
- 212) Marinetti in "Critica fascista", anno V,I, Nr. 1.1, 1927. Andere Antworten auf dieselbe Umfrage Bottais finden sich in F. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 76ff.
- 213) Mino Somenzi, Lettera aperta al Segretario Federale di Roma, in "Futurismo", Nr. 5, Roma, 9. Oktober 1932.
- 214) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 430 und 489.
- 215) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 537. 1933 dachte Alessandro Prampolini, alle nichtfuturistischen Künstler von der Darstellung des Faschismus auszuschließen: "Solo una tendenza estetica che vive vita e si manifesta con tutte le caratteristiche dell'attualità può armonicamente coesistere col Fascismo, il quale mentre attinge purezza di linfa dalla tradizione, si nutre di futuro. Teniamo presenti i postulati del Fascismo per notare l'identità con quelli etico-estetici del Futurismo. (...) L'atteggiamento dei Futuristi - di quei mistici del dinamismo - d'innanzi alla natura, non è di estatico abbandono, né di sterile platonico amore, bensì di volontà di ... possesso" (Stile futurista, stile fascista, in "Elettroni", Nr. 1, Napoli 1933; abgedruckt in Tavole Parolibere Futuriste, Bd. II, S. 514.
- 216) Arnaldo Ginna, L'uomo futuro. Investigazione futur-fascista dell'uomo futuro, in "Futurismo" Nr. 37 - 47/48, Roma, 21. Mai - 6. August 1933; hier Nr. 38. Diese Texte Ginna sind eines der erschreckendsten Beispiele für den Verfall des Futurismus unter dem faschistischen Regime. Ginna's Buch von 1919, La locomotive con le calze, gehörte zum Interessantesten, was der literarische Futurismus vorgelegt hat, zu Recht veranstaltete Vanni Scheiwiller 1976 eine kleine Neuauflage. Es handelt sich um listige kleine Fabeln, die zwischen dem Verspielten und dem Erschreckenden ein geschicktes Gleichgewicht halten. Bruno Corra begeht in seinem "futuristischen Vorwort" allerdings den typisch futuristischen Irrtum, einen "Freien Umgang mit der Sprache" schon für das Kennzeichen einer befreiten Subjektivität zu halten (S. 3). Arnaldo Ginna, der in seiner Philosophie durchweg vom Spiritismus und von Rudolf Steiner beeinflusst war, hat die ersten Programmschriften einer abstrakten Malerei in Italien, noch bevor er in den Futurismus eintrat, formuliert: Pittura dell'avvenire (1915) und Pittura e scultura dell'avvenire (1917). Einige Studien über Ginna befinden sich in M. Verdone, Cinema e letteratura futurista, Roma 1968.
- 217) Marinetti, Scatole d'amore, S. 23.

- 218) Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *FuturBalla*, Roma 1970, S. XXV. Nach dieser Prämisse gerät auch Fagiolos Kunstinterpretation, die frei von jedem Moralismus zu sein habe, zum blanken Unsinn. Er schreibt über "Balla nel tondo": Il cerchio è l'obiettivo fotografico. (...) Il cerchio è il cannocchiale (che sarà rappresentato nella serie 'Mercurio-sole', apoteosi del caleidoscopio). Il cerchio è la ruota (prima immagine del movimento studiato da Balla); il cerchio è il vortice (tema nascente dalla ruota ma allusivo alle leggi dell'universo). Il cerchio è la lente per mettere a fuoco. (...) Il cerchio è il rosone d'una cattedrale gotica (il filo della luce; l'emblema stesso della ricerca empiristica di Balla). Il cerchio è un astro (astronomia: passione segreta del pittore), il cerchio è un fiore (elogio della natura: altro leit-motiv della sua opera). Il cerchio è un'elica vorticoso. Il cerchio è l'infinito (il mandala orientale ...); il cerchio è il finito (il piccolo mondo antico in cui viviamo). Il cerchio è anche gioco (la palla, la trottola: temi base per il teorico del 'giocattolo futurista'). Perfino, il cerchio come simbolo della donna. Il cerchio infine è la perfezione assoluta della semplicità: O di Giotto" (Omaggio a Balla, Roma 1967, S. 6). Soweit nur eine kleine Auswahl aus "Balla nel tondo", denn es versteht sich, daß bei soviel theoretischer Phantasie die Spekulation noch über viele Seiten fortgesetzt werden könnte. Die Publikationen Fagiolos über Balla sind für die italienische Futurismus-Renaissance der letzten Jahre typisch, zu erklären ist sie weniger durch ein neuerwachtes Interesse am Gegenstand, als durch die Notlage der italienischen Intellektuellen. Enrico Crispolti beschreibt sie in seiner Polemik gegen Fagiolo folgendermaßen: "Questo comportamento, in uno scrittore attento a farsi subito avanti con un 'mai notato' per ogni propria più marginale osservazione, fa parte di una particolare disonestà ideologica, comprensibile soltanto se inquadrata all'interno d'un orizzonte di piccolo arrivismo critico, e di sommarietà scientifica, che da se medesimi si qualificano, e che rispondono ad interessi ed ordini di parte in un illuso tentativo di damnatio memoriae ... di chi non collauda con tali interessi, ed il loro terrorismo restaurativo d'una accademia modernistica conformistica e burocratica, ben consono alla nuovissima gara per il potere che oggi si svolge all'ombra, instabile, del centro-sinistra" (Il mito della macchina, S. 183f). Crispolti stützt sein Urteil durch den Nachweis zahlreicher Plagiate Fagiolos (S. 171ff, 208ff). Vergl. dazu auch die Auseinandersetzung zwischen Fagiolo Dell'Arco und Crispolti in der Zeitschrift "Palatino", Nr. 1, 1966, S. 56ff.
- 219) Caruso/Martini in *Tavole Parolibere Futuriste*, Bd. II, S. 15, vergl. auch G. B. Nazzaro, *Introduzione al futurismo*, S. 37ff.
- 220) Caruso/Martini in *Tavole Parolibere Futuriste*, Bd. II, S. 6.

- 221) R. De Felice, Mussolini il rivoluzionario, S. 481; zu ähnlichen Urteilen gelangen E. Santarelli, Fascismo e neofascismo, S. 40; G. Salvemini, Le origini del fascismo, S. 128 und M. De Micheli, La matrice ideologico-letteraria dell'evoluzione fascista, S. 9ff.
- 222) Adolf Dresler, Der politische Futurismus als Vorläufer des Faschismus, in "Preussische Jahrbücher", Br. 217, Berlin 1929.
- 223) Tavole Parolibere Futuriste, Bd. II, S. 331.
- 224) J. R. Dashwood, Futurism and Fascism, in "Italian Studies", Cambridge/Mass. 1972, S. 91 - 103.
- 225) Antonio Gramsci, Marinetti rivoluzionario, in "Ordine nuovo", Torino, vom 5. Januar 1921; heute in Scritti politici, a cura di Paolo Spriano, Vol. III, Roma 1973.
- 226) Zur Diskussion des Hegemoniebegriffs bei Gramsci vergl. Perry Anderson, Antonio Gramsci, Berlin 1979, S. 10ff.
- 227) Antonio Gramsci, Letteratura e vita nazionale, Torino 1956⁹, S. 10.
- 228) Romano Luperini, Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano, Pisa 1973, S. 175. Ebendort finden sich auch die Stellungnahmen Gramscis zu der dem Futurismus parallelen Gruppe um die Zeitschrift "La Voce" (S. 25ff).
- 229) Dieser Brief wurde 1923 von Trotzky in sein Buch "Literatur und Revolution" aufgenommen (italienische Übersetzung, Milano 1959). Zum Zustandekommen dieses Briefes, zum Problem also, ob es sich um eine private Korrespondenz oder eine offizielle Antwort handelte, vergl. C. De Michelis, Il futurismo italiano in Russia, S. 66. Gramscis Beschreibung der außerordentlichen Popularität des Futurismus unter den Arbeitern wird auch bestätigt durch einen Brief von Renzo Provinciali an Aldo Palazzeschi vom 29. März 1911 (in Marinetti/Palazzeschi, Carteggio, S. 145f). Der Verfasser, ein Student in Parma, berichtet darin, wie er gegen den Widerstand seiner Kommilitonen und mit Unterstützung der Arbeiter eine futuristische Veranstaltung organisierte. Dieser Brief fällt noch in die Zeit weit vor Gründung von "Lacerba", auf die Gramsci sich bezieht.
- 230) Leo Trotzky, Origine e natura del futurismo italiano, in C. De Michelis, Il futurismo italiano in Russia, S. 206.
- 231) L. Trotzky in C. De Michelis, Il futurismo italiano in Russia, S. 208.

- 232) Trotzky, Letteratura, arte, libertà, S. 6. Zu ähnlich summarischen Urteilen gelangt auch M. De Micheli, La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista, der die gesamte "Dekadenz" für die Vorbereitung des Faschismus verantwortlich macht. Nützlich an diesem Buch ist die Chronik neofaschistischer Aktivitäten in Italien seit 1945 (S. 170ff).
- 233) Diese Stellungnahmen Trotzky's sind nur vor dem Hintergrund der Kunstpolitik gegenüber dem russischen Futurismus verständlich. Das kann hier nur in einigen Stichworten angedeutet werden. Für die russische Avantgarde wurde der italienische Futurismus zum Schlüsselproblem, denn vor allem seit dem Machtantritt des Faschismus sah sie sich Angriffen wegen angeblicher oder auch wirklicher Parallelen ausgesetzt. Für Lunatscharsky bleibt Marinetti trotz seines faschistischen Engagements ein "revolutionärer Intellektueller" (S. die Dokumente in De Micheli, Il futurismo italiano in Russia, S. 191f). Sergej Tretjakov formulierte: "Il fatto che il futurismo sia sorto nell'ambito di una realtà borghese è altrettanto vero quanto il fatto che nell'ambito di quella stessa realtà è sorto ... il socialismo rivoluzionario" (S. 201f). Boris Arvatov versuchte, zwischen einem "faschistischen" Marinetti und seinen "sozialistischen" Anhängern einen Trennungsstrich zu ziehen (B. Arvatov, Arte, produzione e rivoluzione proletaria, Firenze 1973, S. 124 - 130). Die beiden namhaftesten russischen Futuristen, Majakovskij und Chlebnikov, hatten einen Einfluß Marinettis auf ihr Werk rundweg bestritten und weigerten sich sogar, ihn während seiner Rußland-Reise 1914 zu empfangen. Daß dennoch viele Berührungspunkte bestehen, bleibt außer Zweifel; etwa läßt das von Chlebnikov dirigierte Konzert der Fabriksirenen an Russolos "Rumorismo" denken, ohne daß ein direkter Einfluß festgelegt werden müßte. Im übrigen können ähnliche Manifestationen in verschiedenem Umfeld genau die entgegengesetzte Bedeutung gewinnen. 1923 schrieb Majakovskij gegen Kritiker, die ihn als Anhänger Marinettis angriffen: "Ideologicamente non abbiamo nulla di commune col futurismo italiano. Quel che c'è di commune è solo nell'elaborazione formale del materiale" (in De Micheli, S. 61f). Auch diese Unterscheidung zwischen der Ideologie und der literarischen Technik ist so nicht aufrechtzuerhalten, auf die Differenzen zwischen den italienischen und dem russischen Futurismus in dieser Hinsicht wird später noch zurückzukommen sein. Die Unterscheidung wird von Majakovskij hier errichtet, um sich gegen Angriffe zur Wehr zu setzen, die mit dem Argument des italienischen Futurismus die gesamte moderne Kunst aus Rußland auszutreiben hofften. So schrieb etwa A. Rodov: "Il futurismo ... rappresenta il prodotto della dissoluzione definitiva, della putrefazione della struttura borghese, nel suo stadio imperialistico: e perciò è per tutti i paesi imperialistici una tipica tendenza artistica borghese" (S. 57f). In Rußland dürfe er daher keinen Platz finden. Zu erklären bliebe jedoch auf

dieser Grundlage, warum der Futurismus in einem in "imperialistischer" Hinsicht so unterentwickeltem Land wie Italien zur Geltung kam, und nicht, wie es nach dieser These anzunehmen wäre, in England, Frankreich, Deutschland oder den USA. Fragwürdig ist auch, den Futurismus noch als "Verfaulungsprodukt" zu begreifen, nicht zufällig war "Hygiene" eine seiner Hauptparolen. Als Verteidigung gegen derartige Angriffe, die schon Anfang der zwanziger Jahre die stalinistische Kunstpolitik probten, sind die Sätze Majakovskijs und Tretjakovs zu lesen. Die Geschichte der Beziehungen von russischem und italienischem Futurismus, die mit Marinettis Rußland-Reise von 1914 ihren Höhepunkt gefunden hatte, brach bei einem Treffen Majakovskij mit Marinetti in Paris, im Restaurant Voisin am 20. 6. 1925 (nicht 1926, wie Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano 1967, S. 59, behauptet) abrupt ab. Das Treffen wurde vermittelt und gedolmetscht von Elsa Triolet, der Ehefrau Aragons und Schwester Lilja Briks, der Geliebten Majakovskijs. Sie berichtet in ihrer unveröffentlichten Autobiographie von 1956 (Zit. bei De Michelis, S. 70): "Peccato che la memoria mi manchi, e non posso ricostruire il colloquio ... tra il futurista russo e il futurista italiano, tra un bolscevico e un fascista. Ricordo solo i tentativi di Marinetti per dimostrare a Majakovskij che per l'Italia il fascismo equivaleva a quello che per la Russia era il comunismo, e la amarezza di Majakovskij." Was hier die Verbitterung Majakovskijs ausloeste, war Marinettis Versuch, seinem "collega bolscevico" (Marinetti) zu beweisen, Faschismus und Kommunismus seien im Grunde ein und dieselbe Sache. Wenn Majakovskij 1923 immerhin noch eine Gemeinsamkeit "in der formalen Behandlung des Materials" zugestanden hatte, so war er damals schon von einem seiner genauesten Interpreten, Roman Jakobson, auf den grundlegenden Unterschied aufmerksam gemacht worden. Jakobson war meines Wissens der erste, der schon 1919 in Marinettis Parole in libertà nicht eine neue literarische Technik, sondern eine der Kulturindustrie und des Journalismus erblickt hat (Vergl. De Michelis, S. 171ff). Majakovskijs, Chlebnikovs und Schklovskijs Schlüsselbegriff des "samacennoe slovo" - in den deutschen Übersetzungen meist mit "selbsthaftem Wort" wiedergegeben - zielte nicht auf einen höheren Grad an naturalistischer Abbildung durch Onomatopoeismen, sondern auf die Schaffung von Neologismen, die in der vorfindlichen Realität zunächst einmal noch kein Äquivalent haben - Ähnlich wie es etwa Arno Schmidt in letzter Zeit durch seine "Etym-theorie" beschrieben hat. Wenn mit dem Jahr 1925 das Ende der Beziehungen zwischen russischem und italienischem Futurismus angesetzt werden kann, so gibt es über deren Anfang eine lange und chauvinistisch verdunkelte Debatte. Insbesondere die italienische Futurismusliteratur geht fast durchweg von zwei Reisen Marinettis nach Rußland, 1910 und 1914, aus, von denen die erste erfunden wurde, um den italienischen "primato mondiale" in Sachen Futurismus zu beweisen (Goriély, Calvesi, Belloli, Givone

u.a.). Diese Erfindung geht allerdings mindestens zum Teil auf Marinetti selbst zurück; in seiner Autobiographie schreibt er über die Reise von 1914: "Per la seconda volta ... sono ricevuto a Mosca come un re" (La grande Milano, S. 296). Dabei bleibt offen, ob er mit dem ersten Mal seine Reise vier Jahre früher meint, oder, wie Luciano De Maria (La grande Milano, S. 343) vermutet, den Umstand, daß er nach seinem Eintreffen in Moskau zunächst nach Petersburg weiterreiste, um dann zum zweiten Mal nach Moskau zurückzukehren. Der Irrtum geht zurück auf eine Dissertation von Graziella Lehrmann 1942 an der Universität Fribourg (De Marinetti à Majakovskij, Fribourg 1942), die erstmals die angebliche Reise von 1910 erwähnte: "En 1910 Marinetti pousse sa campagne de propagande jusqu'à Moscou et à Pétersbourg" (S. 21). Absurderweise hatte sich Marinetti selber bei der Abfassung seiner Autobiographie 1943/44 dieser Dissertation bedient. Die ganze Affäre, die bis heute die Futurismuserbeiten verwirrt, wobei die lächerlichsten gegenseitigen Plagiate zustandekommen wird detailliert rekonstruiert von Cesare De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, S. 17ff.

234) Marinetti hat bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich auch Gramsci selber getroffen, vergl. G. Ferrata, *Prefazione a Marinetti*, La grande Milano, S. XV.

235) Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torini 1975, Bd. I, S. 115. Gramsci spielt mit diesem Satz auf Marinettis jesuitische Erziehung in seiner Geburtsstadt Alexandria in Ägypten an. Es ist mir unverständlich, wie C. De Seta angesichts solcher Passagen schreiben kann: "Non vi è contraddizione tra il 'Marinetti rivoluzionario' e le note dei Quaderni" (La cultura architettonica in Italia tra le due guerre, Bd. I, S. 63). Bei ihm erscheint Marinetti unverändert als "Revolutionär", und zwar durch seinen angeblichen Einfluß auf Majakovskij, wozu er sich der legendären Rußlandreise Marinettis von 1910 als Beleg bedient.

236) Ebenso unrichtig wie dieses Urteil Gramscis ist das umgekehrte, posthume von Georg Grosz: "Die Futuristen", heißt es in seiner Autobiographie, "malten Manifeste und bereiteten schon damals eine Art faschistischer Kunst vor" (Ein kleines Ja und ein großes Nein, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 71). Die Auseinandersetzung zwischen der Berliner "Novembergruppe" um Heartfield, Grosz, Klee u. a. und dem "Secondo Futurismo" anläßlich einer Ausstellung in Berlin wird später noch kurz darzustellen sein.

237) Piero Gobetti verstarb 1926 im Pariser Exil, nachdem ihm in Italien jede Arbeit untersagt worden war.

238) P. Gobetti, *Scritti politici*, S. 531.

- 239) Gobetti, Scritti politici, S. 16.
- 240) Gobetti, Scritti politici, S. 579.
- 241) Benedetto Croce in "La Stampa" von 15. Mai 1924; heute in V. Vettori, Le riviste italiane del Novecento, Roma 1958, S. 41. Benedetto Croce war von vornherein das bevorzugte futuristische Angriffsobjekt, der Modellfall des "guscio della saggezza" und "professoruncolo"; vergl. Giovanni Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 428ff, Emilio Settimelli, Marinetti - l'uomo e l'artista, S. 71ff und zahllose andere Ausfälle. Dem wurde durch Croces Neutralismus 1914 und durch seinen Antifaschismus ab 1923 noch neues Material zugeführt. Croce hat sich, obwohl er sich mit Marinetti vor dem Ersten Weltkrieg traf, mit dem Futurismus nie genau auseinandergesetzt. Soffici berichtet hämisch, Croce habe sich 1921, nachträglich über ihn die futuristischen Schriften zu beschaffen versucht (Soffici, Opere Ed. VI, S. 398ff). Das dürfte im Zusammenhang stehen mit der Futurismusarbeit des Croce-Schülers Francesco Flora (Piacenza 1921). Benedetto Croces Urteil über den Futurismus muß im Zusammenhang mit seiner Haltung gegenüber dem Faschismus gesehen werden. In der unmittelbaren Nachkriegszeit noch vermochte Croce im Faschismus nichts anderes zu erblicken, als "uno smarrimento di coscienza, una depressione civile e una ubriacatura". Gegenüber einer solchen "parentesi storica" verläßt sich Croce auf die Aufklärungsmacht der Philosophie. Die These dieser Arbeit wäre dagegen, daß Faschismus wie Futurismus zwar eine "Bewußtseinsverwirrung" sein mögen, aber eine, die nicht vorübergehend ist und der mit Mitteln der Aufklärung nicht mehr abzuhelfen wäre. Die Auseinandersetzungen Croces mit dem Faschismus sind zitiert bei Renzo De Felice, Le interpretazioni del fascismo, Bari 1969, S. 29f.
- 242) Vergl. dazu das völlige Unverständnis, mit dem Croce z.B. Mallarmés "L'après midi" gegenüberstand, Mallarmé war für ihn "un caso morboso" und weiter nichts (Croce, Lettura di poeti, Bari 1966, S. 154).
- 243) Giuseppe Prezzolini, in "Il Secolo" vom 3. Juli 1923,
- 244) Vergl. Soffici, Opere Bd. VI, S. 359.
- 245) Zu dem Gino Severini eigentümlichen "ritorno all'ordine" vergl. die Bemerkungen des Bildhauers Julius Schlosser über dessen Buch "Du cubisme au classicisme" (Paris 1921), einem undurchdringlichen Gemisch aus Spiritismus und höherer Mathematik: "Soltanto a leggere il titolo 'Du cubisme au classicisme, esthétique du compas e du nombre' ... viene in mente il vecchio proverbio 'quando non si può più, si torna al buon Gesù'. (...) In abito di società modernissima ci viene qui presentata un'algebra (se non una cabala)

dell'arte, in formule di trigonometria sferica, che va a felicemente nella sezione aurea ..., per venire infine consacrata definitivamente nel tempio del classicismo" (J. Schlosser, La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo scultore, Bari 1936, S. 37).

- 246) Giorgio De Chirico, Il ritorno al mestiere, in "Valori plastici", November/Dezember 1919.
- 247) Ebd.
- 248) Alberto Savinio, in "Valori plastici", November/Dezember 1919.
- 249) Alberto Savinio, Primi saggi di una filosofia delle arti, in "Valori plastici", Nr. 5, 1921, S. 103 - 105. Die Artikel aus "Valori plastici" sind auch enthalten im Katalog der Ausstellung La pittura metafisica, Venezia, Palazzo Grassi 1979.
- 250) Vergl. Soffici, Opere Bd. I, S. 315ff.
- 251) Vergl. Paolo Fossati, La pittura a programma. De Chirico metafisico, Padova 1973.
- 252) Fernando Tempesti macht darauf aufmerksam, daß die Grobheit der Malweise De Chiricos, die ich eher Lieblosigkeit zu nennen geneigt wäre, ihn näher an die futuristischen Techniken heranzuführt, ihn jedenfalls weiter vom gepriesenen "Handwerk" entfernt, als er es sich eingestehen möchte (Arte dell'Italia fascista, S. 15).
- 253) Giorgio De Chirico, Zeusi l'esploratore, in "Valori plastici", Nr. 1, November 1919.
- 254) Giorgio Castelfranco, Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930, Roma 1956, S. 20.
- 255) Es ist daher sehr problematisch, die Pittura metafisica dem ästhetischen "Realismus" zuzurechnen, wie dies in der Pariser Ausstellung der "Realisten" in der Kunst des 20. Jahrhunderts geschah (Centre Pompidou, 1981). Die deutsche Version derselben Ausstellung (Berlin, Kunsthalle, Herbst 1981) spricht sogar von dem "Realismus" im Singular.
- 256) F. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 47.
- 257) C. Carrà, Tutti gli scritti, S. 699,
- 258) Giorgio De Chirico scheint von diesen Bildern Carràs nicht sehr überzeugt gewesen zu sein, er schreibt in seiner Autobiographie: "Quando Carrà mi vide fare i quadri metafisici andò a Ferrara a comprare tele e colori

e si mise a rifare, ma dipingendoli molto male, gli stessi soggetti che facevo io, e tutto ciò con una spudoratezza ed un sans-gêne ammirevoli" (Memorie della mia vita, Roma 1945, S. 129).

- 259) Carrà, Tutti gli scritti, S. 84f.
- 260) In der Ausgabe der "Tutti gli scritti" Carràs ist diese archaisierende Schreibweise modernisiert - S. 63. Die Reaktion der nach wie vor avantgardistisch sich verstehenden Künstler auf diesen neuen Carrà kann nicht verwundern. Carlo Belli berichtet, daß im Kreis der Mailänder Abstrak-
tisten ein Preis für denjenigen ausgesetzt war, dem es gelänge, beim Vorlesen von Carràs Schriften nicht heraus-
zulachen (C. Belli, Kn, Milano 1935, Nachdruck Milano 1972, S. 133).
- 261) Carrà, Tutti gli scritti, S. 35.
- 262) Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti, Milano 1971, S. 9.
- 263) Carrà, Tutti gli scritti, S. 281.
- 264) Carrà, Tutti gli scritti, S. 199.
- 265) Ebd.
- 266) Carrà, Tutti gli scritti, S. 200.
- 267) Carrà, Tutti gli scritti, S. 97.
- 268) Carrà, Tutti gli scritti, S. 96.
- 269) Zur deutschen Reaktion auf dieses Bild vergl. Wilhelm Worringer, Carrà's Pinie am Meer, in "Wissen und Leben", Zürich, den 10. November 1925.
- 270) Carrà, Tutti gli scritti, S. 752.
- 271) Carrà, Tutti gli scritti, S. 279.
- 272) C. De Seta, La cultura architettonica in Italia tra le due guerre, Bd.I, S. 5, vergl. auch S. 100f.
- 273) Giovanni Papini, Il cerchio si chiude, in "Lacerba", anno II, Nr. 4, 15, Februar 1914; heute aufgenommen in Giovanni Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 470ff.
- 274) Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 470f.
- 275) Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 472.
- 276) Umberto Boccioni, Il cerchio non si chiude!, in "Lacerba" anno II, Nr. 5, 1. März 1914, heute in Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 772.

- 277) Boccioni, in Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 773. Die ästhetische Theorie Theodor W. Adorno sieht sich in ihrem Ausgangspunkt mit Papini einig. Um diese von den Avantgardebewegungen initiierte Verengung des ästhetischen Bereichs ist das Buch zentriert: "Die Einbuße an reflexionslos oder unproblematisch zu Tuendem wird nicht kompensiert durch die offene Unendlichkeit des möglich gewordenen, der die Reflexion sich gegenüber-sieht. Erweiterung zeigt in vielen Dimensionen sich als Schrumpfung. Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheißene abenteuerliche Glück beschieden. Statt dessen hat der damals ausgelöste Prozeß die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde" (Frankfurt/Main 1970, S. 9). So heißt es auf der ersten Seite schon der "Ästhetischen Theorie". Sie ist aus diesem Rückblick auf die Avantgarde geschrieben, aus ihrem Scheitern, aus dem Fehlschlag ihres Ausbruchs aus der Kunst zugunsten einer sozialen Lösung und aus der Verknöcherung ihrer Kunstproduktionen, erklärt sich in Adornos Theorie die Verteidigung des ästhetischen Hermetismus. Der Theoretiker Papini hat diesen Prozeß schon am Beginn des avantgardistischen Aufbruchs gesehen, während der Künstler Boccioni noch dem "abenteuerlichen Glück" des nie Geahnten nachjagte.
- 278) Boccioni, ebd.
- 279) Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 482.
- 280) G. P. Lucinis von 1910 bis 1913 gegen den Futurismus gerichteten Artikel - obwohl er seine Bücher in Marinettis Verlag veröffentlichte - wurden überwiegend von der Florentiner Zeitschrift "La Voce" publiziert, an der auch Papini und Soffici mitarbeiteten. Diese Schriften Lucinis sind heute versammelt in G. P. Lucini, Marinetti, futurismo, futuristi, a cura di Mario Artici, Bologna 1975.
- 281) Vergl. Soffici, Opere Bd. VII, vol. II, S. 785ff.
- 282) Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 485.
- 283) Soffici, Opere Bd. VII, vol. II, S. 789.
- 284) In Wahrheit machte die Florentiner Gruppe vom Namen 'Futurismus' jedoch keinen Gebrauch mehr. Marinettis Autorität in der Gruppe war offenbar derart, daß es nie eine Abspaltung gegeben hat, bis 1944 behielt Marinetti sein Monopol.
- 285) Francesco Flora, Dal Romanticismo al Futurismo, Piacenza 1920, S. XVI.

- 236) Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bari 1970, S. 91; vergl. auch ders., Papini, Firenze 1972.
- 237) Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, Milano 1958, S. 2f. Palazzeschis erste Gedichtbände waren dagegen auf Kosten des Autors gedruckt worden: *I cavalli bianchi*, Firenze 1905, *Lanterna*, Firenze 1907, *Poemi*, Firenze 1909; heute alle in *Opere giovanili*.
- 238) Erste Auflage Milano 1910, zweite 1913. Der Titel dieses Gedichtbandes, "*L'incendio*", geht vermutlich auf Marinetti selbst zurück, der die Mitglieder seiner Bewegung zu jener Zeit mit "*fratelli incendiari*" betitelte. Die propagandistische Formulierung von Buchtiteln durch Marinetti war kein Einzelfall, so hatte z.B. Lucini seinen Band "*Revolverate*" eigentlich "*Canzone amare*" nennen wollen.
- 239) Aldo Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, Milano 1911, heute in *Opere giovanili*.
- 240) Unter dem Titel "*L'antidolore*" in stark erweiterter Fassung heute in *Opere giovanili*, nach denen wir hier zitieren. Palazzeschi teilt nicht mit, wann und bei welcher Gelegenheit die Überarbeitung vorgenommen wurde.
- 241) Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 936.
- 242) Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 935.
- 243) Wo immer im frühen Futurismus karikaturierende Ironie anzutreffen ist, geht sie auf den Einfluß Palazzeschis zurück. Das betrifft vor allem Marinettis Manifest des Varietétéaters (*Il Teatro di Varietà*, vom 21. November 1913), in dem Palazzeschis Spuren, besonders deutlich sind - dieser Nachweis wird im Einzelnen geführt bei Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, Torino 1977, S. 49f.
- 244) Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 932f.
- 245) Deutlichstes Beispiel dieser billigen Vertauschung der Termini ist Palazzeschis Novelle "*Il gobbo*" von 1912, heute in *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, Milano 1975, S. 223ff. Unter seinen Novellen sind weiterhin der futuristischen Periode zuzurechnen, obwohl es schwierig ist, hier exakte Grenzen zu ziehen: "*Piccolo gioiello sentimentale*" (S. 324), "*Tre diversi amici e tre liquidi diversi*" (S. 326ff) und "*La bomba*" (S. 454).
- 246) Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 945.
- 247) Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 942.
- 248) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 56.

- 299) Guido Guglielmi, *Ironia e negazione*, S. 17ff. Vergl. auch ders., *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino 1979, S. 108ff. Piero Bigongiari erkennt in Palazzeschi "Controdolore" einen Vorläufer des Hermetismus Ungarettis, und zwar speziell seiner "Allegria di naufragi": "Il fatto è che il Controdolore palazzeschi funzionò da reagente sulle origini della poesia ungarettiana, a staccarla da ogni intonazione crepuscolare. (...) Ungaretti cosmicizza la pragmaticità 'comica' implicita nelle istanze futuriste" (P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Bd. I, Milano 1978, S. 75). Dieser "komische" Aspekt findet sich allerdings innerhalb des Futurismus bei Palazzeschi allein. Entscheidender als der Einfluß Palazzeschi auf Ungaretti "Naufragi" scheint mir jedoch der Mallarmés zu sein. Dessen letztes Gedicht, "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" von 1897, in typographischer Hinsicht ein eigentümlicher Vorläufer von Marinettis *Parole in libertà*, trug den Untertitel: "Du fond d'une naufrage". Wenn Palazzeschi heute als Vorläufer des literarischen Hermetismus erscheint (ähnlich wie Bigongiari argumentieren Literaturhistoriker wie Pozzi, Anceschi u.a.), so hatte er eben wegen seiner "Komik bei ihm selber kein Glück (vergl. die Urteile von Emilio Cecchi, Taccuini, Milano 1976, S. 181). Erst die italienische Neoavantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg begann, dem Werk Palazzeschi wieder Aufmerksamkeit zu schenken (De Maria, Curi, Guglielmi u.a.).
- 300) Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 30ff.
- 301) Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 95ff.
- 302) Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, S. 35ff.
- 303) Diese Rückkehr zum Abzählreim ist auch in einer jüngsten Studie des Dadaismus gesehen worden (Eckhard Philipp, *Dadaismus*, München 1990, S. 219), worin dieser Regression allerdings vage einer "transzendentalen Obdachlosigkeit" zugeschrieben wird. In ähnlichem Sinn in Italien: Laura Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Torino 1978. Die nüchternste und genaueste Besprechung des Dadaismus ist, soweit ich sehe, Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*. Torino 1978.
- 304) A. Liade berichtet in diesem Zusammenhang ein deutliches Beispiel (Dichtung als Spiel, Bd. II, Berlin 1963, S. 19ff): Ein und derselbe Kinderreim, der im Italienischen mit den Worten "Il mio bel castello ..." beginnt, und dessen französische Version "C'est un grand chateau" lautet, findet sich in der Gegend von Basel als reines, sinnentleertes Lautgedicht: "Set ong trang schato". Im Umkreis von Kassel findet sich dieser Kinderreim mit völlig veränderter Bedeutung, aber ungefähre Lautähnlichkeit, ins Deutsche übertragen: "Seht den Kranken scheiden".

- 305) Palazzeschi, Opere giovanili, S. 179ff. Soweit ich sehe, hat von der zeitgenössischen Literaturkritik allein G. P. Lucini die Bedeutung Palazzeschis erkannt (vergl. ihre Korrespondenz in G. P. Lucini, Marinetti, futurismo, futuristi, S. 187ff). Daneben liegen selbstverständlich Rezensionen aus dem Bereich des Futurismus selber vor, und zwar von Marinetti (Teoria e invenzione, S. 54ff) und von Luciano Folgore (Correnti di simpatia, in "Lacerba", anno I, Nr. 12, 15. Juni 1913). Für den einflussreichen Literaturkritiker G. A. Borgeese war die Poesie Palazzeschis jedoch nur "Poesia da ridere", was ihm als Zeichen der Wertlosigkeit galt (G. A. Borgeese, La vita e il libro, Ed. I, Bologna 1923, S. 213).
- 306) Gianni Pozzi, La poesia italiana del Novecento, Torino 1965, S. 46.
- 307) Luciano De Maria, Palazzeschi e l'avanguardia, Milano 1976, S. 13f.
- 308) Piero Bigongiari, Poesia italiana del Novecento, S. 31f.
- 309) Die "Poesia visiva", die in Italien vor allem durch Carlo Belloli vertreten wird, versteht sich als unmittelbare Fortsetzung der typographischen Versuche Marinettis. Belloli hatte seine inzwischen über 20. Buchtitel umfassende Karriere noch unter Marinetti selbst begonnen, und zwar mit "Parole per la guerra" (1943), mit einem Vorwort von Marinetti (heute in Marinetti, Collaudi futuristi, a cura di Glauco Viazzi, S. 279f). Über den Rang dieser Texte mag hier der Titel "Bimba bomba bella bomba" ausreichen. Mittlerweile hat sich Belloli zu einem der wichtigsten internationalen Protagonisten der "konkreten Poesie" entwickelt. In seinem Beitrag zur Interpretation des historischen Futurismus (Il contributo russo alle avanguardie plastiche, Katalog der Ausstellung der Galleria del Levante, Milano/Roma 1964) nimmt er sich vor, die absolute Priorität des italienischen Futurismus gegenüber dem russischen zu "beweisen", und wirft zugleich jedem, der das Gegenteil behauptet, vor, "di non essersi dato la pena di esperire ricerche sistematiche". Es wäre freilich kurios zu sehen, wie sich der russische rayonistische Maler Larionov schon 1910 für Marinettis Buch "Le futurisme" "begeistern" (Belloli) konnte, das erst 1911 in Paris erschienen ist. Vergl. Dazu die Polemik von N. Chardziew gegen Belloli in der Zeitschrift "Il Paragone", Nr. 183, Mai 1965.
- 310) G. Pozzi, La poesia italiana del Novecento, S. 44.
- 311) Vergl. die Monographie über das malerische Werk Sofficis von L. Cavallo und G. Raimondi (Firenze 1967). Enrico Crispolti schreibt über Sofficis kubistische Stilübungen: "Per Soffici l'approdo al Cubismo fu il segno di un esercizio di stile, sollecitandolo della pittura la possibilità

di sperimentazione intellettuale e culturale. (...) Nel Cubismo dunque Soffici rintracciò un principio scompositivo analitico, che non gli offriva con altrettanta chiarezza l'emotività dinamica futurista" (Il mito della macchina, S. 239). Soffici hatte viele Jahre lang in Paris im Kreis der Kubisten verkehrt und bis kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs stehen seine Bilder dieser Erfahrung viel näher als der futuristischen. Nach Ende des Krieges sind seine Bilder weder kubistisch, noch futuristisch, sondern schlicht neotraditionalistisch. Picasso hatte 1911 an Soffici geschrieben: "Moi vous savez combien je vous estime et quel respect j'ai pour votre peinture si honnête et si intelligente. Je ne trouve que une chose: vos objets ou figures ont une valeur trop décorative; je les voudrais plus réelles et vous savez ce que je veux dire" (Zit. in F. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 36). Nach dem Krieg kam diese dekorative Ader, die Picasso in seinem eigentümlichen Französisch beschrieben hatte, vollends zum Vorschein.

312) Soffici, Opere Bd. I, S. 640.

313) Soffici, Opere Bd. I, S. 644. Diese Zitate entstammen Sofficis Schrift "Cubismo e Futurismo" von 1914. Dem war kurz zuvor eine Polemik gegen die futuristische Malerei vorhergegangen, die die von ihm gedachte Synthese nicht erreichte, und sich vielmehr in programmatischen Erklärungen erschöpfe. So spottete Soffici über die futuristischen "linee-forze": "I più perspicaci arrivano tutt'al più ad attribuir loro l'intenzione di volere, per mezzo di certe linee o inflessioni, suggerire l'idea di una tendenza, di uno slancio della massa verso una direzione, assegnando così al nuovo stile press'a poco la funzione delle frecce e degli indici posti nei corridoi degli uffici pubblici e dei teatri a guida muta dei clienti verso una segreteria o una latrina" (Opere Bd. I, S. 335). Diesen Ausfällen Soffici folgte die sog. "Strafexpedition nach Florenz", als nämlich Marinetti, Boccioni, Russolo und Carrà nach Florenz aufbrachen, um mit Soffici, Papini und Prezolini eine Schlägerei zu beginnen. Nach zwei Raufereien mit wechselnden Ausgang schlossen sich Papini und Soffici dann dem Futurismus an.

314) Soffici, Opere Bd. I, S. 665.

315) Soffici, Opere Bd. I, S. 668.

316) Soffici, Opere Bd. I, S. 699.

317) David Hume, On Tragedy, in Essays Moral Political and Literary, Oxford 1963, S. 226.

318) Soffici, Opere Bd. I, S. 699.

- 319) Soffici, Opere Bd. I, S. 693.
- 320) Vergl. hierzu Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 64 und 71.
- 321) Diese Situation einer Kunst nur für Künstler scheint nicht tatsächlich inzwischen eingestellt zu haben, folgt man den Beobachtungen von Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Torino 1970.
- 322) Soffici, Opere Bd. I, S. 696.
- 323) Soffici, Opere Bd. I, S. 703f.
- 324) Soffici, Opere Bd. I, S. 696.
- 325) Soffici, Opere Bd. I, S. 709.
- 326) Soffici, Opere Bd. I, S. 711.
- 327) Soffici, Opere Bd. I, S. 719.
- 328) Soweit ich sehe, ist die Frage, ob der Avantgardismus nicht mehr als das "operare artistico" das "costume artistico" betrifft, erstmals von Cesare Brandi, *La fine dell'avanguardia*, Milano 1951, gestellt worden. Vergl. dazu neuerdings Giansire Ferrata, *Avanguardia e neoavanguardia*, Roma 1978, S. 271ff.
- 329) Soffici, Opere Bd. I, S. 720f.
- 330) Um diesen Begriff des Neuen ist Adornos Ästhetische Theorie zentriert. Peter Bürger übt daran die Kritik; Adorno versäume es, diesen Begriff selbst noch historisch zu bestimmen und müsse ihn daher unmittelbar aus dem Warenfetischismus "herleiten" (P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 81ff). Bürger dagegen möchte die Avantgarde nicht aus dem Kapitalismus, sondern aus dem Spätkapitalismus "ableiten".
- 331) Soffici, Opere Bd. I, S. 720.
- 332) Soffici, Opere Bd. I, S. 724.
- 333) Ruggiero Jacobbi, *Per una rilettura della poesia futurista*, in "Poesia e Critica", Nr. 8/9, 1966, Milano, S. 99.
- 334) Zu Sofficis Poesie der futuristischen Periode vergl. vor allem Anna-Elena Giammarco, *Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia*, Roma 1977, S. 46ff.
- 335) Soffici, Opere Bd. IV, S. 718. Dieses Gedicht Sofficis wurde 1922 von Ivan Goll in seine damals weitverbreitete Anthologie "Les cinq continents" (Paris) aufgenommen. Von Marinetti selbst enthielt diese Sammlung nur "A l'Automobile de course" aus seiner vorfuturistischen Zeit.

- 335) Soffici, Opere Bd. IV, S. 725.
- 337) Soffici, Opere Bd. IV, S. 730.
- 338) Soffici, Opere Bd. IV, S. 725.
- 339) Soffici, Opere Bd. IV, S. 726.
- 340) Soffici, Opere Bd. IV, S. 718 und 720.
- 341) Soffici, Opere Bd. IV, S. 719.
- 342) Soffici, Opere Bd. IV, S. 731.
- 343) Soffici, Opere Bd. IV, S. 762.
- 344) Anna Elena Giammarco stellt diese Texte Sofficis denen Majakovskijs zur Seite (Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia, S. 48f).
- 345) Soffici, Opere Bd. IV, S. 777f.
- 346) Soffici, Opere Bd. IV, S. 785ff.
- 347) Soffici, Opere Bd. IV, S. 719f.
- 348) Soffici, Opere Bd. IV, S. 720.
- 349) Soffici, Opere Bd. V, S. 26.
- 350) Soffici, Opere Bd. V, S. 30.
- 351) Soffici, Opere Bd. V, S. 83.
- 352) Soffici, Opere Bd. V, S. 28f.
- 353) Soffici, Opere Bd. V, S. 29.
- 354) Soffici, Opere Bd. V, S. 64.
- 355) Wegen seines faschistischen Engagements wurde Soffici von den Amerikanern nach dem Krieg in demselben Lager interniert, in dem auch Ezra Pound zunächst festgehalten wurde. Jedoch wird weder Pound bei Soffici, noch Soffici bei Pound irgendwo erwähnt.
- 356) Soffici, Brief an Palazzeschi vom 1. Juli 1920, in Marinetti/Palazzeschi, Carteggio, S. 160.
- 357) Soffici, Opere Bd. VI, S. 354.
- 358) Soffici, Opere Bd. V, S. 141.
- 359) Soffici, Opere Bd. V, S. 137.

- 360) Es ist noch heute erstaunlich zu lesen, in welche Verschwärmtheit Soffici angesichts der Plattituden Mussolinis geraten konnte. In seinem Bericht "Mussolini dal vero", der zunächst die gemeinsamen Abenteuer der "Kampfzeit" erzählt, folgt eine Beschreibung eines späteren Treffens mit dem Duce: "L'Italia - mi rispose (Mussolini/M.H.) - è stata per secoli un Popolo; è divenuta una Nazione: si tratta ora di formarne uno Stato. - Così dicendo andava tracciando con un lapis turchino sulla cartasuga del suo scrittoio, linee ed archi come di un edificio ideale. Popolo, Nazione, Stato; è semplice: si tratta unicamente di questo." Es folgt eine Beschreibung der berühmten Gesichtsverrenkungen, die die Darlegungen dieses Künstlers und Politikers begleiteten: "E quasi per meglio fermare la sua idea premeva, stringendo i denti e corrugando la fronte, la punta colorata sui tratti del suo disegno" (Opere Bd. VI, S. 100).
- 361) Giuseppe Prezolini, Prefazione a Soffici, Opere Bd. I, S. XLIXf.
- 362) Vergl. Rossana Bossaglia, Il "Novecento Italiano". Storia, documenti, iconografia, Milano 1979, S. 7.
- 363) Vergl. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 188.
- 364) Zur Ikonographie dieser Maler vergl. Bossaglia, Il "Novecento Italiano". Die futuristische Periode Funis und Sironis ist weiterhin in die "Archivi del Futurismo" aufgenommen; zu Sironi vergl. Bd. I, S. 463f, Bd. II, S. 371 - 393; zu Funi Bd. I, S. 437f.
- 365) Vergl. Carrà, Tutti gli scritti, S. 32.
- 366) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 11.
- 367) Vergl. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 62.
- 368) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 67.
- 369) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 8.
- 370) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 13.
- 371) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 12.
- 372) Diese Bilderserie Sironis hat in der italienischen Kunstkritik eine umfangreiche Debatte ausgelöst, die um die Frage kreiste, ob sie eine implizite Kritik am Faschismus seien oder nicht. Vergl. dazu R. Bossaglia e.a., Dibattito sulla mostra di Sironi, in "Notiziario arte contemporanea", 1973, Nr. 4, sowie Fossati/Pacini, Una polemica in due lettere, in "Il Bimestre", Nr. 26/29, 1972/73.

- 373) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 23.
- 374) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 34.
- 375) Vergl. dazu die Aufzeichnungen des Malers Leonardo Dudrevillas in Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 68.
- 376) Dudreville in Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 73.
- 377) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 97.
- 378) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 22.
- 379) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 156.
- 380) Vergl. F. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 238f, spezifischer über das Novecento S. 62. Ebenso E. Crispolti, Il mito della macchina, S. 249ff.
- 381) Im September 1929 hielt das Novecento zufällig in Berlin in derselben Galerie seine Ausstellung ab, in der auch die Berliner "Novembergruppe" um Heartfield, Grosz, Klee u.a. gastierte. Einen Bericht des dabei ausgebrochenen Konflikts gibt der Brief von Gabriele Mucchi an Alberto Salietti vom 10. 9. 1929, in Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 111f. Nicht nur brachte Heartfield seine berühmten Photomontagen mit Mussolini als Hyäne genau der Mussolini-Büste von Adolfo Wild gegenüber an, es gelang der Berliner Gruppe auch, sich die futuristischen Werke Carràs und Russolos vom Berliner Bankier Borchard, der sie 1913 erworben hatte, auszuleihen, und gegen die letzten Bilder Carràs zu setzen. Es handelte sich vor allem um Russolos "Rivoluzione" und Carràs "Sepoltura dell'anarchico Galli". Ob der Gegensatz des futuristischen zum nachfuturistischen Carrà kritisch zureichend ist, ist eine zweite Frage.
- 382) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 157.
- 383) E. Crispolti, Il mito della macchina, S. 249.
- 384) Massimo Bontempelli, L'avventura novecentista, a cura di Ruggiero Jacobbi, Firenze 1974, S. 9.
- 385) Giorgio De Marchis, Giacomo Balla. L'aura futurista, S. 97.
- 386) Auf der Triennale in Mailand 1933 wurden dann die ersten Fresken von Sironi, Carrà, Funi, Cagli u.a. ausgestellt.
- 387) Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 42.
- 388) Zu dieser Debatte vergl. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 159f.

- 389) Typisch für derartige Zeitungspolemiken sind die Artikel von Calzini in "Il Popolo d'Italia" vom 7. April 1933, Zanzi in "La Gazzetta del Popolo" vom 12. Mai 1933 und Benardi in "La Stampa" vom 12. Mai 1933.
- 390) Giuseppe Ungaretti, Vita d'un uomo. Saggi e interventi, S. 172.
- 391) Als deutlichstes Beispiel dieser Tendenz könnten aus dem Bereich der Neoavantgarde Andy Warhols "100 Campbell's Soup Cans" von 1962 stehen. Dazu schreibt Peter Bürger: "Die Abbildung von 100 Campbell-Dosen enthält Widerstand gegen die Warengesellschaft nur für den, der ihn darin sehen will" (Theorie der Avantgarde, S. 65). Bürger erliegt allerdings dem Mißverständnis, Adornos Formulierung von der "Mimesis an Verdinglichung" durch Warhol erfüllt zu sehen. Für Warhol wird das Kunstwerk zur beliebig reproduzierbaren Ware, für Adorno hat diese Mimesis jedoch nur dann Sinn, wenn sie über die Warenwelt hinausführt, d.h. der Druck der erzwungenen Verdinglichung muß noch irgendwo wahrnehmbar sein.
- 392) Als gelungene Verweigerung von Sinn, wodurch die Kunst dennoch ihren Appellcharakter nicht einbüßt, könnte in der neuen Malerei das Werk von Francis Bacon stehen. Seinen Figuren bleiben stets menschliche Züge nachweisbar, nie werden sie nur ornamental oder bloße Hilfsmittel der Konstruktion. Versucht man sie jedoch genau zu identifizieren, verwischen sie sich, erscheinen als nur weggestrichene Farbe, als Irritation der Fläche. Versucht die Wahrnehmung auf sie sich unmittelbar zu beziehen, findet sie sich getäuscht, ohne doch auf diesen Versuch verzichten zu können.
- 393) Umberto Artioli, La scena e la dinamica, S. 90.
- 394) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 163.
- 395) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 155.
- 396) Ebd.
- 397) Emilio Settimelli, in "Roma futurista" vom 14. März 1920. In demselben Artikel ist ein Brief von Settimelli und Dessy an Mussolini abgedruckt, in dem um Hilfe zur geordneten Durchführung der futuristischen Theatertournee gebeten wird.
- 398) Die vollständigste zusammenfassende Chronologie des "Secondo Futurismo" findet sich in E. Crispolti, Il mito della macchina, S. 273 - 277.
- 399) Es ist bis heute nicht gelungen, ein zuverlässiges Verzeichnis der zahllosen Zeitschriften des "Secondo Futurismo" zu erstellen. Viele dieser Publikationen müssen heute als verschollen oder zumindest als unerreichbar gelten. Die folgende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vermittelt aber doch ein anschauliches Bild von

der Intensität der futuristischen Aktivitäten in der Nachkriegszeit und ihrer geographischen Verteilung:

"L'Ardito", Milano 1918/19
"L'Aurora", Gorizia 1923/24
"Avanscoperta", Roma 1916/17 und 1920/21
"La Balza futurista", Messina 1915
"Bleu", Mantova 1920/21
"La Brigata", Bologna 1913 - 19
"La Città futurista", Roma 1928
"La Città futurista", Torino 1929
"Cronache d'Attualità", Roma 1916 - 22
"Dinamo futurista", Rovereto 1933
"Eros", Capri 1918
"Firenze futurista", Firenze 1921
"La Folgore futurista", Pavia 1917
"Futurismo", Roma 1932/33
"Il Futurismo", Milano e Roma 1922 - 25
"Duemila", Roma 1933
"L'Impero", Roma 1923 - 33
"L'Italia futurista", Firenze 1916 - 18
"Mediterraneo futurista", Cagliari 1937/38
"Noi", Roma 1917 - 25
"Nuovo Futurismo", Milano 1934
"Oggi e domani", Roma 1930 - 32
"Originalità", Reggio Calabria 1924
"Le Pagine", Aquila e Napoli 1916/17
"Pickwick", Catania 1915
"Poesia", Milano 1920/21
"Rivista d'Arte futurista", Roma 1923 - 25
"Roma futurista", Roma 1913/29
"Rovente", Parma 1923
"Specchio dell'Ora", Roma 1913
"Spirito nuovo", Roma 1925/26
"Stile futurista", Torino 1934/35.

Zahlreiche andere Zeitschriften sind auch mir nur dem Namen nach - aus Erwähnungen in anderen Artikeln - bekannt, ohne daß es gelungen wäre, genauere Daten zu erhalten: "Alba", "Alicione", "Il Centauro", "Cervello", "La Città nuova", "Dizionario volante", "Energie futuriste", "La Forza", "La Freccia", "Haschisch", "I Nuovissimi", "Il Nuovo", "Piemonte futurista", "Il Riccio", "La Rivolta futurista", "La Scintilla", "Simun", "25", "Vetrina futurista", "Vita futurista". In sehr vielen Fällen ist die Zuordnung von Zeitschriften zum Futurismus problematisch. In dieser Periode war die Bewegung nicht mehr so exklusiv, daß z.B. Marinetti nicht auch Artikel für Mussolinis "Il Popolo d'Italia" geschrieben hätte. Andererseits öffneten sich auch futuristische Zeitschriften wie Bragaglias "Chronache d'Attualità" oder Settimellis "L'Impero" nichtfuturistischen Autoren. Ein weiteres Problem, daß sich der bibliographischen Arbeit stellt, ist die Ununterscheidbarkeit vieler Zeitschriften voneinander. Die von Mino Somenzi im Rom herausgegebenen Publikationen

"Futurismo" (1932), "Sant'Elia" (1933) und "Artecrasia" (1933) änderten zwar häufig den Titel, wurden jedoch durchnummeriert, so daß es sich im Grunde nur um eine einzige Zeitschrift handelt. Während für den Vorkriegsfuturismus die Publikationslage mit den Zeitschriften "Poesia" (1909 - 11) und "Lacerba" (1913 - 15) übersichtlich genug ist, zerfällt sie für den "Secondo Futurismo" in unzählige, sich zwar als futuristisch verstehende, aber unabhängig voneinander arbeitende Einzelgruppen. Ich bezweifle, ob Marinetti selbst noch den Überblick über seine Anhänger hatte. Eine Bearbeitung dieses riesigen Materials kann hier selbstverständlich nicht einmal in Angriff genommen werden, zumal die fundamentalsten Vorarbeiten wie eine zuverlässige Bibliographie noch immer ausstehen.

- 400) Völlig vergessen, jedenfalls in der Literatur nirgendwo erwähnt, ist z.B. ein Manifest von Emilio Notte, der schon 1917 ein ähnliches Programm vertrat wie drei Jahre später Russolo, Sironi, Funi und Dudreville in "Contro tutti i ritorni". In keiner Anthologie ist dieses Manifest enthalten und es ist auch mir nicht gelungen, seinen vollständigen Text ausfindig zu machen. Jedoch hat Emilio Notte ausführlich in einem Interview mit Lambiase und Nazzaro daraus zitiert (Lambiase/Nazzaro, Marinetti e i futuristi, S. 103). Demnach scheint eine Art Konsolidierung des futuristischen Dynamismus im Stil Boccionis darin gefordert zu sein: "Ora bisogna racchiudere e realizzarsi, portare cioè, come si prefiggeva la rivoluzione futurista, verso la fase definitiva e per fare questo è necessario armare di uno scheletro questa materia. (...) Possiamo far vivere un oggetto della nostra visione estetica solo comprendendolo e penetrandolo fino al punto da dominarlo e ridurlo a una sintesi geometrica. (...) Non è più l'oggetto che ci interessa ma la geometria che ci suggerisce." Die Entleerung des Futurismus in der Nachkriegszeit ist in dieser Passage schon vollständig enthalten, er strebt nun eine Konstruktion an, ohne noch angeben zu wollen, wovon sie abgezogen und was ihr Bedeutungsgehalt ist.
- 401) Crispolti, Il mito della macchina, S. 131.
- 402) Giorgio De Marchis, Giacomo Balla, S. 59. Die Monographie von De Marchis zeichnet sich von allen Schriften über Balla, vor allem vor denen von Fagiolo Dell'Arco, durch Genauigkeit und Mäßigkeit aus. Sie enthält alle Schriften Ballas, soweit sie heute zugänglich sind, sein Privatarchiv befindet sich noch immer in Familienbesitz.
- 403) In seiner Kritik an Fagiolo Dell'Arco hat De Marchis nachgewiesen, daß es sich bei diesen "Compenetrazioni iridescenti" keineswegs um autonome Bilder handelt, sondern um Studien zu Dekorationsentwürfen, die als solche nie für eine Ausstellung bestimmt waren. Die Debatte, ob es sich dabei um frühe abstrakte Malerei handle, ist also sinnlos (De Marchis, Giacomo Balla, S. 21, 25f).

404) 1921 wurde in Rom das Nachtlokal "Bal Tic Tac" mit der Ausstattung Ballas von Marinetti eingeweiht. Diese Inneneinrichtung ist leider zerstört, Skizzen sind veröffentlicht in den "Archivi del Futurismo", bei Crispolti, *Il mito della macchina*, Abb. 25ff und bei De Marchis. Aus einer Reportage über die Eröffnungsveranstaltung von Charlotte Caillot geht hervor, daß Balla offenbar eine Wiederholung des Geschehens im Innenraum, des Tanzes, durch seine Ausstattung beabsichtigte, also einen genauen Gegensatz zur Transparenz und und Aktion nicht schon vorschreibenden rationalistischen Architektur jener Jahre. Wurden dort die Außenwände soweit wie möglich aufgebrochen und so geometrisch rein wie möglich gestaltet, um das Innere von bestimmten Assoziationen freizuhalten, so findet bei Balla genau im Gegenteil ein tautologisches Verhältnis zwischen Funktion und Darstellung statt: "Le Bal Tic Tac a été inauguré à Rome cet hiver. La décoration de la salle est un triomphe de fantaisie savante. Le peintre futuriste Balla en est l'ingénieux créateur. Les murs eux-mêmes semblent danser; de grandes lignes architecturales se pénètrent dans les tonalités franches des bleus claires et profonds ... comme un ciel en fête. (...) Une danseuse à l'éventail décompose ses mouvements et simultanément en exprime dans l'espace le souvenir rythmique. (...) Cette invention réalise, en plus de l'atmosphère de joie mouvante qui convient à l'endroit, une parfaite harmonie de l'ensemble et cela présente vraiment un caractère nouveau dans cet art de avant-garde qui irrita tant d'yeux incrompréhensifs par ses accords heurtés" (Abgedruckt in Crispolti, *Il mito della macchina*, S. 161f).

405) Möbelentwürfe Ballas sind veröffentlicht bei Crispolti, *Il mito della macchina*, Abb. 36ff. Während frühere Entwürfe sich noch deutlich am Jugendstil orientieren, machen Skizzen wie "Studio per un letto" (1915/17) oder "Studi per un tavolo e una poltrona" (1920) die typisch futuristische Substitution einer Veränderung in der Zeit durch scheinbare Bewegung im Raum anschaulich. Durch ihren raumfahrttauglichen Schnitt wollen sie eine drohende Statik fernhalten, die dennoch längst in diese Räume eingezogen ist. Die Zeitschrift "Roma futurista" publizierte in dieser Zeit mehrfach Aufrufe zur Besichtigung von Ballas Privatwohnung, die offenbar als Modellfall einer futuristischen Existenz betrachtet wurde (vergl. De Marchis, *Giacomo Balla*, S. 63ff). Peinlicherweise dehnte Balla das auch auf seine beiden Töchter, Elica und Luce aus. Erstere machte sich als Malerin unter dem Namen Ballelica einen Namen, von letzter, die ebenfalls als Malerin ausgebildet wurde, sind mir keine Werke bekannt, zu vermuten wäre der Künstlername Balluce.

406) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 229.

407) Giacomo Balla, 1918, in Crispolti, *Il mito della macchina*, S. 278.

- 403) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 10.
- 409) Balla, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 278.
- 410) Wie gerade die Venus von Samotrakia am Ende des 19. Jhs zum Gegenstand der genrehaften Kunstbetrachtung wurde, ist dargestellt in Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1974, S. 62ff.
- 411) Vergl. hierzu Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt/Main 1977, S. 50ff.
- 412) Umberto Boccioni, Brief an Gino Severini im Oktober oder November 1907, in Boccioni, Gli scritti editi e inediti, S. 339. Dieses Urteil wird noch von einem späten Fragment Boccionis über Balla bestätigt, als dessen Entstehungszeit sein Herausgeber, Zeno Birolli, Anfang 1916 angibt: "Balla vedeva il soggetto dove altri vedevano nulla. Chi ha intuita la lotta antiartistica contro la consuetudine floscia accademica e contro il presuntuoso e ironico commento episodico della realtà. (...) Il valore di Balla non era nel significato diremo così etico che egli dava ai suoi quadri, ma nella ostinata ricerca di soggetti che combattessero il comune aspetto dei quadri." Über Ballas neueste "Rekonstruktion des Universums" heißt es bei Boccioni: "La finzione della tela lo disturba. È un'altra debolezza. Costruiamo. Costruzione degli oggetti. Imita le botteghe" (Umberto Boccioni, Altri inediti, a cura di Zeno Birolli, Milano 1972, S. 46ff).
- 413) Giacomo Balla, Manifesto del colore, in "Archivi del Futurismo", Bd. I, S. 100..
- 414) Vor allem gegen derartige Veranstaltungen, wie auch gegen Cangiullos dadaistische Texte ("Piedigrotta", Milano 1916), richtete sich die Aversion des Florentiner Futurismus. Unmittelbar gegen Balla argumentiert die offizielle Austrittserklärung Papinis und Sofficis, vergl. Papini, Opere dal 'Leonardo' al Futurismo, S. 485.
- 415) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 108f.
- 416) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 109.
- 417) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 124.
- 418) Ebd.
- 419) Ebd.
- 420) Vergl. dazu Fortunato Deperos Manifest "Complessità plastica - gioco libero futurista - l'essere vivente artificiale" von 1914, in Paolo Fossati, La realtà attrezzata, S. 219ff.

Es schließt mit den Worten: "Il giocattolo futurista sarà espressione artistica della massima importanza" (S. 221). Das Spielzeug wurde in der folgenden Zeit für Balla und Depero zum Modell des neuen futuristischen Kunstwerks, der "complessi plastici": autonom, ohne abbildende Elemente, und dennoch ohne Gebrauchswert.

- 421) Fast jedes der hier aufgeführten Beispiele wurde später zum Gegenstand eines gesonderten Manifests, Beleg dafür, wie "systematisch" der Futurismus mit seinen Einfällen wirtschaftete. Zur "Flora futurista" vergl. z.B. Fedele Amari Manifest "La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali" vom November 1924, in Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 102ff.
- 422) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 125.
- 423) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 126.
- 424) Ebd.
- 425) Ebd.
- 426) Ebd.
- 427) Sergio Givone, Hybris e Melancholia, Milano 1974, S. 110.
- 428) Zur Angleichung der künstlerischen Arbeit an die industrielle Produktion vergl. Dieter Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstlerischen Arbeit, Frankfurt/Main 1974, S. 14ff.
- 429) Literarisch ist diese vollkommen mechanische Welt 1925 von Fillia (La vita di domani; heute in M. Verdone, Prosa e critica futurista, S. 102ff) dargestellt worden. Vor allem auf dem Gebiet der Malerei war Fillia einer der wichtigsten Vertreter der "Arte meccanica". Es wäre müßig, hier die einzelnen Konsequenzen aus der Mechanisierung der Menschen - z.B. die Auslöschung des Geschlechterunterschiedes - referieren zu wollen. Interessanter ist in diesem Zusammenhang die merkwürdige Erscheinung, daß Arbeit von der Mechanisierung keineswegs aufgehoben oder auch nur eingeschränkt wird. Der Mensch ist vielmehr ebenso zur Arbeit gezwungen wie alle anderen Maschinen, von denen er sich nun nicht mehr unterscheidet, auch. Damit geht zugleich der Zweck des ganzen Prozesses verloren. Es findet sogar eine Art Aufstand gegen eine schlecht funktionierende, universale Klimaanlage statt, die von der Polizei dieses Staates blutig verteidigt wird, ohne daß noch ersichtlich wäre, in wessen Interesse diese Maschinen eigentlich arbeiten.
- 430) Auch dieser Automatenmensch bindet die futuristische Avantgarde an die Intentionen des Manierismus und des Barock zurück. Vergl. dazu das Kapitel über die mechanischen Kunstwerke in E. Battisti, L'antirinascimento, Milano 1962, S. 220ff.

- 431) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 48.
- 432) Vergl. hierzu Lienhard Wawrzyn, Der Automaten-Mensch. E.T.H. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann, Berlin 1976, der diese Erzählung allerdings allein psychoanalytisch auf Hoffmanns persönliche Geschichte hin interpretiert, ohne auf die Implikationen für dessen Kunstbegriff überhaupt einzugehen.
- 433) Eine Ausnahme innerhalb des Futurismus ist in dieser Hinsicht das Werk von Ruggero Vasari, der in seinem "Il ciclo delle macchine" darstellt, wie die Maschinen durch einen Aufstand die Macht ergreifen. Die drei Theaterstücke dieses Zyklus orientieren sich deutlich am deutschen Expressionismus. Die Arbeiten Vasaris stehen näher zu den gleichzeitigen von Schlemmer oder Lissitzky als zu den futuristischen; vergl. dazu M. Verdone, Teatro del tempo futurista, S. 207ff und 269ff. Unrichtig, oder zumindest ohne Beleg, scheint mir dagegen die These zu sein, Vasari wegen dieser Verwandtschaft auch "bolschewistische Sympathien" zuzusprechen (so E. Crispolti, Il mito della macchina, S. 363ff und 613). Diese Argumentation scheint mehr der Notwendigkeit einer politischen Verteidigung des Futurismus zu entspringen, als eine genauen Analyse des russischen Konstruktivismus. Die Stücke Vasaris sind heute zugänglich in Mario Verdone, Teatro italiano d'avanguardia, S. 160ff.
- 434) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 58.
- 435) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 99.
- 436) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 58.
- 437) Marinetti, Novelle colle labbra tinte, S. X.
- 438) Prampolini, Pannaggi, Paladini, L'arte meccanica. Manifesto futurista, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 262. Die Konzeption der mechanischen Kunst, die in diesem Manifest von 1922 maßgeblich formuliert wurde, findet innerhalb des Futurismus ihren wichtigsten Vorläufer in Corras und Settimellis Manifest der futuristischen Kunstkritik: Pesi, misure e prezzi del genio artistico, vom 11. März 1914, in Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 93ff. Es wird darin ein vollkommen mechanisches Abwägen neuer Einfälle, die ein Kunstwerk enthalte, und die Messung ihres Seltenheitswertes gefordert. Die Kunstkritik ließe sich damit in verschiedene, gleichermaßen exakte Sparten wie "Zahl der Einfälle", "Seltenheit" usw. aufgliedern. Marinetti hat seine Kritiken tatsächlich nach diesem Verfahren geschrieben; z.B. Marinetti, Teatro Bd. I, S. 265ff.
- 439) Prampolini, Pannaggi, Paladini, ebd.
- 440) Prampolini, Pannaggi, Paladini, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 283.

- 441) Marinetti, Benedetta, Fillia, Azari, Prefazione al Catalogo della "Mostra di 34 pittori futuristi", Galleria Pesaro, Milano, November/Dezember 1927; in Crispolti, Il mito della macchina, S. 233f.
- 442) Prampolini, Pannaggi, Paladini, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 282.
- 443) Ebd.
- 444) Prampolini, Pannaggi, Paladini, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 280.
- 445) Marinetti, Benedetta, Fillia, Azari, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 283. Vergl. auch das Manifest von Fillia, Curtioni und Caligaris, L'idolo meccanico vom 15. Mai 1926, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 429ff.
- 446) Vergl. Hierzu Fillias Manifest "Il Paesaggio nella pittura futurista", in M. Verdone, Prosa e critica futurista, S. 323ff.
- 447) Fillia, Curtioni, Caligaris, L'idolo meccanico, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 492.
- 448) Prampolini, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 236. Solcher Mystizismus war im Futurismus in Wahrheit schon von Anfang an präsent, er tritt nur in seiner zweiten Periode, im Umkreis der "Arte meccanica", deutlicher hervor. Insbesondere Schriften von Corra, Ginna, Carli und Chiti schon aus der Zeit des "Primo Futurismo" könnten dafür als Beispiele stehen. Vor allem die Gruppe um die Florentiner Zeitschrift "L'Italia futurista" zeigte sich nachhaltig von Rudolf Steiner und vom Spiritismus beeinflusst. Claudia Salaris hat im Zusammenhang mit der Ausstellung und dem Kongreß "L'altra metà dell'avanguardia" auf den überraschend hohen Anteil weiblicher Schriftsteller in dieser Gruppe aufmerksam gemacht und mit der Wiederveröffentlichung ihrer Schriften begonnen. Was davon bisher erschienen ist (Rosa Rosà, Una donna con tre anime, a cura di Claudia Salaris, Milano 1981), lohnt die Wiedervorlage jedoch nicht.
- 449) Prampolini, Estetica meccanica, in Crispolti, Il mito della macchina, S. 280 und 490f.
- 450) Vincio Paladini, Arte nelle Russia dei Soviets, Roma 1924, S. 28.
- 451) V. Paladini, Arte nella Russia dei Soviets, S. 30f. Vergl. auch seinen Artikel "Arte d'avanguardia e futurismo" von 1923, heute in M. Verdone, Prosa e critica futurista, S. 311ff. Der italienische Futurismus, heißt es darin, habe von der Entwicklung des russischen, vor allem vom Konstruktivismus, zu lernen. Eines der Beispiele, auf das Paladini sich bezieht, ist Tatlins berühmter Turm für die Dritte Internationale.

Einige Jahre später, 1925, lehnten sich die Bühnenbilder Vera Idelsons für Vasaris "Angoscia delle macchine" deutlich an Tatlins Turm an. Die futuristische "Arte meccanica" scheint in der Tat in einigen Formulierungen der russischen Avantgarde ihre Entsprechung zu finden. So schrieb Dsiga Vertov in seinem Manifest "Kino-glas" (Kino-Auge): "Io sono l'occhio cinematografico. Io creo un uomo più perfetto di Adamo. Da uno prendo le mani, le più forti e agili, da un altro le gambe ..., da un terzo la testa ...: e col montaggio creo un uomo nuovo, perfetto" (Zit. in Guido Aristarco, Teoria futurista e film d'avanguardia, in "La Biennale di Venezia", anno IX, Nr. 36/37, 1951, S. 33). Dieser Neue Adam Vertovs existiert jedoch nur auf der Leinwand, der italienische Futurismus dagegen wollte die Wirklichkeit "montieren".

452) Carlo Belli, Kn, S. 34 und 36.

453) Ebd. Kandinskij zeigte sich dieser Interpretation seines Werks durch Belli sehr zugänglich - vergl. dazu seine Briefe an den Verf., in Kn, S. 15ff. Kandinskij plante sogar, Bellis Buch ins Französische Übersetzen zu lassen, um es seinem Unterricht in Paris zugrunde zu legen.

454) Belli, Kn, S. 38f.

455) Belli, Kn, S. 67.

456) Belli, Kn, S. 155f.

457) Belli, Kn, S. 157f, 199, 203.

458) Belli, Kn, S. 208.

459) Belli, Kn, S. 215.

460) Belli, Kn, S. 216.

461) De Marchis, Giacomo Balla, S. 73f. Der Untersuchung De Marchis' zufolge hatten Ballas Bilder schon ab 1918 mit dem Futurismus nichts mehr zu tun. Er leugnet damit allerdings gleichzeitig die selbständige Existenz eines "Secondo Futurismo", er sei nur eine ideologisch kompromittierte Wiederauflage ohne eigenen Wert gewesen: "In realtà il futurismo è finito nel 1917 e il torbido revivalismo postbellico non ne rappresenta né la legittima discendenza né l'eredità storica, ma solo la degenerazione e la decadenza in un crescente vuoto culturale (S. 55). Über den von Balla inaugurierten Abstraktismus von Belli schreibt De Marchis: "Quell'astrattismo, che nella 'Ricostruzione futurista dell'universo' era apparso come la punta più avanzata del futurismo, non sopravvive alla crisi ideologica del futurismo stesso, riducendosi a un decorativismo di ripiego" (S. 66).

- 462) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 21.
- 463) Ebd.
- 464) Ebd.
- 465) Vergl. Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 93.
- 466) Scrivo, Sintesi del futurismo, S. 186f.
- 467) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 35.
- 468) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 115.
- 469) Ingo Bartsch, Die Malerei des Futurismus in Italien, S. 144.
Derartig verfehlte Interpretationen finden sich bei Bartsch
durchweg, vergl. z.B. S. 150.
- 470) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 135.
- 471) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 135f.
- 472) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 141.
- 473) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 153.
- 474) Ein anderes Dokument dafür wäre Benedettas "Viaggio di
Gararà" (Milano 1931). Mario Verdone vergleicht dieses
Büchlein, das mag hier nur als Beispiel für seine Methode
der vergleichenden Literaturinterpretation stehen, mit
der Divina Commedia, beide haben die "dreifache Struktur
der Reise" (Prosa e critica futurista, S. 41).
- 475) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 191ff.
- 476) Das gilt im Grunde für alle Manifeste aus Marinettis
Spätzeit. Ein besonders deutliches Beispiel ist "Nouveaux
Plaisirs latins" von 1935: "Le vague ennui qui pèse sur
l'humanité apparemment fatiguée nous impose le devoir
d'inventer de nouveaux plaisirs latins. Ils sont indispen-
sables et urgent." Es folgt ein Verzeichnis der "futuris-
tischen Vergnügungen": "1. L'oubli volontaire et méthodique
(...) 3. L'angoisse excitante et curative ..." usw. bis zu
"7. Le plaisir de la concurrence industrielle" (Scrivo,
Sintesi del futurismo, S. 202f). Wie man sieht, hat der
Futurismus in seinen über 25 Jahren Geschichte nichts
hinzugelernt. Aus Unwillen, sich überhaupt noch mit
irgendetwas auseinanderzusetzen, flüchtet sich Marinetti
in immer wieder dieselben, gewollten Albernheiten. Größere
Phantasielosigkeit als in diesem Manifest mit dem Unter-
titel "Au Royaume de la Fantaisie" läßt sich wohl kaum
vorstellen.
- 477) Viele der Spätschriften Marinettis, etwa "Il fascino
d'Egitto" (Milano 1933) oder "Spagna veloce e toro futu-

rista" (Milano 1931), haben mit dem Futurismus in Wahrheit nichts mehr zu schaffen. Sie fallen in den Bereich der memorialistischen Literatur und können hier von der Betrachtung ausgenommen werden. Ihr Avantgardismus erschöpft sich in der Auslassung einiger Kommata und in einigen elliptischen oder schwülstigen Formulierungen. Marinettis "L'Aeropoezia del Golfo della Spezia" (Milano 1935), mit dem er seinem neuen Programm der "Aeropoesia" Folge zu leisten versuchte, beschreibt, sofern man von "Darstellung" hier überhaupt noch sprechen kann, den Ausbau La Spezias zum Kriegshafen. Dieser Text findet seinen Platz daher im Zusammenhang mit der futuristischen Ideologie des Krieges.

- 470) Fillia, Il Futurismo, Milano 1932. Das Buch ist nichts als eine begeisterte Paraphrase von Marinettis damals schon bejahrten Slogans.
- 479) Corrado Govoni, Marinetti poeta, in "Rassegna nazionale", Januar 1937.
- 480) Giovanni Acquaviva, L'essenza del futurismo, Roma 1941.
- 481) Albert Viviani, Marinetti e il futurismo, Torino 1940. Ein Buch, daß außer einigen Anekdoten zur Aufklärung des Futurismus nichts beiträgt.
- 482) R. Micheloni, Dimostrazione scientifica del futurismo, Roma 1938.
- 483) V. Dattilo, Il pensiero di F. T. Marinetti, Napoli 1930. Hier wird ausnahmsweise einmal nicht D'Annunzio, sondern Marinetti für die literarische Vorläuferschaft des "faschistischen Zeitalters" in Anspruch genommen.
- 484) F. Orestano, Esame critico di Marinetti e il futurismo, in "Rassegna nazionale", Juni 1938; Marinetti habe erstmals wieder dem "Instinkt" in der Literatur Geltung verschafft.
- 485) Fortunato Bellonzi, Saggi sulla poesia di Marinetti, Urbino 1942; der Verf. erkennt in Marinettis Werken die "neue Schlichtheit der faschistischen Epoche".
- 486) Einzige Ausnahme in dieser literaturkritischen Wüste ist die Marinetti-Studie von Giacomo Debenedetti, Saggi critici, Roma 1945. Sehr genau erkennt Debenedetti in Marinettis Spätschriften eine "retromarcia sulla sintassi" gegenüber der früheren "oratorietà".
- 487) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1067.
- 488) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1041.

- 489) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1045.
- 490) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1044.
- 491) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1084.
- 492) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1053.
- 493) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1055.
- 494) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1042.
- 495) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 1086 und 1088.
- 496) Marinetti, Teatro Bd. I, S. 91ff.
- 497) Dieselbe "Società dei lungimiranti" ist auch Protagonist in Marinettis Theaterstück "Vulcano" von 1926, in Teatro Bd. III, S. 137ff.
- 498) Marinetti, Teatro Bd. I, S. 96.
- 499) Marinetti, Teatro Bd. I, S. 164.
- 500) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 519.
- 501) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 520.
- 502) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 553.
- 503) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 550.
- 504) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 552.
- 505) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 529.
- 506) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 521.
- 507) Das Stück "Simultanina" wurde am 2. Juni 1930 in Padova uraufgeführt, Marinetti, Teatro Bd. III, S. 381ff.
- 508) Vergl. Marinetti, Teatro Bd. II, S. 417ff. Die erste Auflage dieses Theaterstücks ist von 1920 (Milano), die Uraufführung hatte jedoch schon 1914 stattgefunden. Unter dem Titel "Fantocci elettrici" wurde es am 25. Mai 1925 in Bragaglias "Teatro degli Indipendenti" in Rom noch einmal aufgeführt. Im wesentlichen bildet dieses Stück die Überarbeitung und italienische Übersetzung von Marinettis früheren "Poupées électriques" (Paris 1909). Wie Walter Vaccari (Vita e tumulti di F. T. Marinetti, S. 190ff) berichtet, wurde eine integrale Übersetzung dieses Stücks bereits 1909 in Turin aufgeführt, und zwar unter dem Titel "La donna è mobile", d.h. mit Anspielung auf die "Traviata" Verdis. Die späteren, unter dem Titel "Elettricità sessuale" oder "Fantocci elettrici" erschienenen Fassungen,

enthalten nur noch den zweiten Akt des ursprünglichen Stückes. Die französische Originalausgabe war den Gebrüdern Wright gewidmet.

- 509) Marinetti, Teatro Bd. II, S. 481.
- 510) Heute in H. Verdone, Prosa e critica futurista, S. 126.
- 511) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 451.
- 512) Mario Carli, in Verdone, Prosa e critica futurista, S. 120.
- 513) Carli in Verdone, Prosa e critica futurista, S. 122.
- 514) Marinetti und Enif Robert, Un ventre di donna. Romanzo chirurgico, Milano 1919, S. 152.
- 515) Marinetti/Robert, Un ventre di donna, S. 153.
- 516) Zit. bei A. Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. I, S. 56.
- 517) Karl Mannheim, Ideologia e utopia, Bologna 1957, S. 135f. Im Anschluß an Karl Mannheim hat jüngst James Gregor diesen objektiven Zynismus als die spezifische "fascist persuasion" dargestellt. In seiner umfangreichen Arbeit zur faschistischen Ideologie (The Fascist Persuasion in Radical Politics, Princeton University Press 1974) seinen, allerdings nicht ganz zutreffend beschriebenen Ort. In ihm habe sich der "faschistische" Irrationalismus erstmals formuliert: "It (der Futurismus/M.H.) is legitimately characterized as a noncognitive style because the postures assumed were not advanced as argued beliefs. The pronouncements fired into the intellectual environment of pre-World-War I Italy were simply that: pronouncements. Futurists were apparently working off intrapsychic tension and/or attempting to mobilize revolutionary sentiment rather than articulating a belief system" (S. 160). Gregor entgeht der Gefahr, auch wenn er die immanente Konsequenz des Futurismus etwas übersieht, diesen Irrationalismus auf einen nur demagogischen Schachzug, hinter dem sich substantielle Herrschaftsinteressen verbergen, zu reduzieren: "Whatever content the Futurists advertised for recruitment purposes was to remain forever subsidiary and peripheral to its noncognitive style" (S. 166). Damit ist zugleich das Problem der Unkritisierbarkeit von Futurismus und Faschismus benannt, auf der anderen Seite ist zu fragen, ob es so etwas wie einen rein "kognitiven Stil", zumal in der Politik, geben könne, der allein eine kohärente Gegenposition begründete. Etwas hilflos erscheint angesichts dieser Probleme die Hoffnung eines so herausragenden Kunstkritikers wie Alfredo De Paz, der in seiner Kritik des Dadaismus schreibt: "Mai come nel nostro tempo è necessario essere consapevoli che il compito della ragione è una critica della ragione stessa per un suo arricchimento, e non lo sbarazzarsi della logica e del reale in nome della

non-logica e dell'assurdo che sono sempre stati, ...come la storia ci insegna, complici della barbarie" (Dada, surrealismo e dintorni, Bologna 1979, S. 25). Gegenüber dem Futurismus aber wäre dieses illuministische Vertrauen ohnmächtig und der Dadaismus wäre Beleg dafür, daß die von De Paz gewünschte Vernunftkritik zur "Bereicherung der Vernunft" nicht als kontinuierlicher Prozeß stattfinden kann.

- 518) Vergl. das Theaterstück "Radio" von Guglielmo Jannelli, in M. Verdone, Teatro italiano d'avanguardia, S. 91f.
- 519) Zit. bei A. Tasca, Nascita e avvento del fascismo, Bd. II, S. 569.
- 520) Crispolti, Il mito della macchina, S. 743.
- 521) Marinetti, Teatro Bd. III, S. 526.
- 522) Vergl. dazu den folgenden Passus Boccionis: "I piani, i volumi, le linee degli oggetti ... diventano delle individualità libere" - soweit wird der Futurismus als Befreiungsunternehmen vorgeführt, aber nur, um sie sogleich wieder zurückzunehmen: "ma simultaneamente legate e obbedienti alla disciplina unitaria dell'opera d'arte. Non diversamente avviene nella moderna concezione della vita sociale in cui, contrariamente alle vecchie teorie libertarie, la libertà individuale aumenta e circola liberamente nella aumentata compattezza unitaria nazionale" (Gli scritti editi e inediti, S. 163f).
- 523) Diese Widmungen Mussolinis sind zitiert bei M. Verdone, Che cosa è il futurismo, S. 20.
- 524) Mario Carli, Linee di spiritualità fascista, in "Arte fascista", Torino 1927, S. 43.
- 525) Fortunato Depero, in "Arte fascista", S. 74.
- 526) Fillia, in "Arte fascista", S. 10.
- 527) Anton Giulio Bragaglia, in "Arte fascista", S. 92.
- 528) Diese Episode findet in keiner der zahlreichen autobiographischen Schriften Marinettis Erwähnung, wird aber sehr schön erzählt in der Erinnerungen Leonardo Dudrevilles, der an der Biennale als Vertreter des "Novecento" teilnahm: "La noia è dipinta su tutti i volti e ognuno sogna, nel calore e nel disagio della ressa, la fine di quella lunga e inutile tortura. (Das meint die Ansprache Giovanni Gentiles) Ma ecco che, nel profondo silenzio del salone, s'ode all'improvviso una stridula voce gridare con forza una frase secca e perentoria che non riesco ... a decifrare. Un inatteso movimento di panico, un pauroso ondeggiamento della folla che s'agita, si urta e vuol sapere, allarma-

tissima. Per fortuna il disordine è breve, ch  i ceremonieri in polpe e feluca riescono a ristabilire subito la calma. (...) Ma cos'era dunque avvenuto? Chi aveva gridato a quel modo? Oh, nulla di grave. Una cosa di nessunissima importanza. A gridare era stato Marinetti che, nell'intento di fare un clamoroso gesto di protesta, approfittando del silenzio, della follia e della presenza del Re, a breve distanza da quest'ultimo aveva gridato a squarciagola: 'Abbasso Venezia passatista', tutti qui. Poi, non gli era stato possibile aggiungere nient'altro ch , interrotto e malmenato dai vicini, veniva trascinato lontano da un solerte tenente dei carabinieri e dichiarato in arresto. Ma, per lui, questo tanto, era stato pi  che bastevole, avendo pienamente raggiunto lo scopo che s'era prefisso, anche se ben pochi tra i presenti eran riusciti a capire il significato e il valore della sua protesta. I pi  invece, - e forse anche il Re con essi - avevan pensato al gesto di un criminale attentatore" (In Bossaglia, Il "Novecento Italiano", S. 37). Diese Episode könnte als Modell für Marinettis Politik stehen.

- 529) Abbildungen finden sich au er in den genannten Nummern der Zeitschrift "Futurismo" heute in Birolli, Crispolti, Hinz, Arte e fascismo in Italia e in Germania.
- 530) Diese Begr ungsansprache wurde von Dieter Wellershoff auch in Gottfried Benns Werke (Wiesbaden 1961/62) aufgenommen. Die italienische Übersetzung erschien in "Sant'Elia", anno III, Nr. 65, 15. April 1934. Die hohe Nummer dieser Zeitschrift kommt dadurch zustande, daß die vorhergehende, "Futurismo", mitgezählt wurde. Beide wurden von Mino Somenzi herausgegeben.
- 531) Heute zugänglich in Crispolti, Il mito della macchina, S. 300f.
- 532) Eine systematische Darstellung der Kunstpolitik dieser Zeit könnte nur mit einer Durchsicht sämtlicher Zeitungen und unter Berücksichtigung der internen Spannungsverhältnisse des Faschismus geleistet werden. Ich bezweifle allerdings, daß das Arbeitsergebnis die Mühe verlohnen könnte. Die polemisch gegen den Futurismus gerichteten Artikel, von denen ich eine ausgewählte Liste hier vorlege, sind unter inhaltlichen Gesichtspunkten vollkommen unergiebig. Sie eröffnen nur einen gewissen Einblick in die Machtkonflikte innerhalb des Regimes selber, ohne zur Kunstdebatte irgendetwas beizutragen.
 Pensabene: Liquidazione del Novecento, in "Il Quadrivio", anno I, Nr. 10, 3. Okt. 1933.
 Luigi Chiarini: I Doveri della Critica, in "Il Quadrivio", anno I, Nr. 12, 22. Okt. 1933.
 Pensabene: Kn o dell'Arte astratta, in "Il Quadrivio", anno III, Nr. 32, 9. Juni 1935.
 Pensabene: Perch  dipingono, perch  scolpiscono, in "Il Quadrivio", anno III, Nr. 33, 16. Juni 1935.

- Pensabene: Disintossicare l'arte italiana, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 9, 29. Dez. 1935.
- Pensabene: L'europeismo e i giovani, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 17, 23. Feb. 1936.
- Pensabene: Confusione pericolosa, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 19, 8. März 1936.
- Pensabene: Ciò che avviene in pittura, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 20, 15. März 1936.
- Pensabene: Distruzione dell'architettura, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 21, 22. März 1936.
- Chiarini: Arte e vita, ebd.
- Pensabene: Necessità di una forma, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 27, 3. Mai 1936.
- Pensabene: L'architettura monumentale ritorna all'ordine, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 40, 2. Aug. 1936.
- Chiarini, Punto nostro, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 27, 2. Mai 1936.
- Pensabene: La politica e le grandi mostre nazionali, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 37, 12. Juni 1936.
- Chiarini: Il razzismo in Italia, in "Il Quadrivio", anno V, Nr. 1, 1. Sept. 1936 - es ist einer der ersten rassistischen Angriffe auf die moderne Kunst, noch lange vor dem "offiziellen" Beginn der Rassenkampagne 1938.
- Giulio Cogni: La Razza, in "Il Quadrivio", anno IV, Nr. 38, 19. Juli 1936.
- Pensabene: Ottocento, Novecento ... e via dicendo, in "Il Quadrivio", anno V, Nr. 3, 15. Nov. 1936 - spezielle gegen Gino Severini gerichtet.
- Pensabene: La questione dell'architettura, in "Il Quadrivio", anno VI, Nr. 2, 7. Nov. 1937.
- Pensabene: Un simbolo: La Casa dell'Arte Tedesca a Monaco, in "Il Quadrivio", anno V, Nr. 49, 3. Okt. 1937 - hier beginnt sich die Kunstpolitik der Rechtsfaschisten erstmals auf das deutsche Vorbild zu beziehen.
- Pensabene: La Razza in Italia, Artikelserie in "Il Quadrivio", anno VI, Nr. 13 - 26, 23. Jan. - 24. April 1938.
- Telesio Interlandi, Il razzismo in Italia, in "Il Quadrivio", anno VI, Nr. 39, 24. Juli 1938.
- Pensabene: La cultura e la razza, in "Il Quadrivio", anno VI, Nr. 42, 14. Aug. 1938.
- Chiarini, Spirito e razza, in "Il Quadrivio", anno VI, Nr. 43, 25. Sept. 1938.
- Stefano Tuscano: Eroismo e pagliaccismo nell'arte e nella vita - ultimo commandamento di Sua Ecc. Marinetti, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 10, 15. Mai 1937.
- Tuscano: Luci e ombre sul futurismo, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 11, 1. Juni 1937.
- A. F. Della Porta: Colpo di scena, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 12, 15. Juni 1937 - Antwort auf einen offenen Brief Marinettis gegen obigen Artikel Tuscanos.
- "Il Perseo" sollte sich für die folgenden Jahre auf Angriffe gegen den Futurismus spezialisieren.

Tuscano: Futurismo e fascismo - equivoco e gli undici paladini, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 12, 15. Juni 1937.
Tuscano: Il Futurismo alla sbarra, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 13, 1. Juli 1937.
Della Porta: Adolfo Hitler metta al bando il futurismo, il cubismo e l'espressionismo, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 15, 1. Aug. 1937.
Della Porta: "L'arte degenerata bandita in Germania, in "Il Perseo", Nr. 19, anno VIII, 1. Okt. 1937.
Tuscano: Riscossa modernista, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 16, 1. Sept. 1937.
Della Porta: Solito equivoco, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 17, 15. Sept. 1937.
Tuscano, Arte e patria, ebd.
Della Porta: Demagogia futurista, in "Il Perseo", anno VIII, Nr. 21, 1. Nov. 1937.
Della Porta: La bolla di Sua Ecc. Marinetti, in "Il Perseo", anno IX, Nr. 2, 15. Jan. 1938.
Della Porta: Il cimitero dei vinti, in "Il Perseo", anno IX, Nr. 3, 1. Feb. 1938.
Il Contraddittorio Tuscano - Marinetti, in "Il Perseo", anno IX, Nr. 5, 15. März 1938.

Giuseppe Cesetti: L'arte e la razza, in "La Difesa della Razza", anno I, Nr. 5, 5. Okt. 1938.
Pensabene: Arte nostra e deformazione ebraica, in "La Difesa della Razza", anno I, Nr. 6, 20. Okt. 1938.
Pensabene: Motivi trionfali nell'arte, in "La Difesa della Razza", anno II, Nr. 1, 5. Nov. 1938.
Pensabene: I semiti e le arti figurative, in "La Difesa della Razza", anno II, Nr. 6, 20. Jan. 1939.
Giulio Cogni: La corruzione dell'arte, in "La Difesa della Razza", anno II, Nr. 3, 20. Feb. 1939.
Giulio Dell'Isola: Italia e Germania per l'arte della propria razza, in "La Difesa della Razza", anno II, Nr. 15, 5. Juni 1939.
Dell'Isola: Arte - Internazionalismo: verbo ebraico della cosiddetta arte moderna, in "La Difesa della Razza", anno II, Nr. 17, 5. Juli 1939.
Silvestro Baglioni: Arte e razza, in "La Difesa della Razza", anno III, Nr. 2, 20. Nov. 1939.
Enzo Porrino: La musica della tradizione della nostra razza, in "La Difesa della Razza", anno III, Nr. 3, 5. Dez. 1939.
Ottorino Guerrieri: L'architettura e il popolo ebraico, in "La Difesa della Razza", anno III, Nr. 6, 20. Jan. 1940.

Picendari: Il vero volto di Israele, in "Il Regime fascista", 2. Okt. 1938.
Aldo Capasso: Nuove forme d'arte nell'Italia fascista, in "Il Regime fascista", 2. Juni 1939.
Capasso: Sul pensiero estetico di Mussolini, in "Il Regime fascista", 23. Juni 1939.

Capasso: Sovversione e arte moderna, in "Il Regime fascista", 15. Juli 1939.

Pensabene: Politica e arte a Monaco, in "Il Tevere", 27. Aug. 1937.

Pensabene: Architettura della nuova Germania, in "Il Tevere", 10. März 1938.

Anonym: La questione dell'arte e la razza, in "Il Tevere", 14. Nov. 1938.

Anonym: Panorama della Mostra antiebraica di Monaco, in "La Vita Italiana", anno XXVI, Heft CCXCVIII.

Anonym: L'azione distruttrice dell'Ebraismo nel campo della cultura, in "La Vita Italiana", anno XXVI, Heft CCC - beim Verfasser handelt es sich vermutlich um den Exfuturisten Julius Evola.

Picendari: La difesa antiggiudaica dell'arte, in "La Vita Italiana", anno XXVII, Heft CCCX.

Julius Evola: Sadismo e arte modernistica, in "La Vita Italiana", anno XXVII, Heft CCCXII.

Picendari: Organizzazione, controllo e disciplina dell'arte in Germania, in "La Vita Italiana", anno XXV, Heft CCLXL.

Picendari: L'epurazione dell'arte tedesca, in "La Vita Italiana", anno XXV, Heft CCXCIII.

Orlando Di Colalto: Arte e propaganda politica, in "La Vita Italiana", anno XXV, Heft CCXCV.

Die hier vorgelegte Liste beschränkt sich im wesentlichen auf sich selbst als wissenschaftlich sich verstehende wöchentliche oder 14-tägige Publikationen und kann daher in keiner Weise Vollständigkeit beanspruchen. Eine Darstellung der faschistischen Kunstpolitik im Zusammenhang mit der Rassismuskampagne von 1938 hätte ein weitaus größeres Feld zu bearbeiten. Sie fände jedoch nur im Rahmen einer detaillierten Faschismus-Studie ihren Ort, für ästhetische Fragen sind alle diese Stellungnahmen ohne Belang.

533) Giovanni Gentile, Grundlagen des Faschismus, Köln 1936, S. 33.

534) Benito Mussolini, voce "Fascismo" in der "Enciclopedia Italiana", Milano e Roma 1933, Bd. XIV, S. 350.

535) Renzo De Felice, Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo, Torino 1962, S. 286.

536) R. De Felice, Storia degli ebrei, S. 353.

537) Die wenigen antisemitischen Autoren waren Evola, selber einst Mitglied des Futurismus, Preziosi und Cogni. Ihre Schriften erschienen durchweg erst unter dem Faschismus, einen traditionellen Antisemitismus wie in Deutschland hat es in Italien nicht gegeben. Giulio Cogni, Il razzismo, 1937, Bocca editore; ausführlich besprochen bei R. De Felice, Storia degli ebrei, S. 254ff. Julius Evola, Il

mito del sangue, Milano 1933. Zur Rolle Evolas in der neofaschistischen MSI seit 1945, vergl. M. De Micheli, *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, S. 94ff. Auch Soffici liegen antisemitische Töne keineswegs fern, vergl. z.B. seine Erzählung "Ebrei", in *Opere* Bd. VI, S. 199ff. Dennoch war Italien noch bis Ende der dreißiger Jahre Zufluchtsland deutscher Juden, vergl. z.B. den Weg der Else Lasker-Schüler.

- 538) Giovanni Papini, *Opere* Bd. VIII, S. 547ff.
- 539) Vergl. R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani*, S. 357ff.
- 540) R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani*, S. 358, Note 110.
- 541) Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920 - 1940*, Milano 1953, S. 62, Note 34.
- 542) Zu Marinettis Rolle in der Republik von Salò, vergl. Emilio Gentile, *La politica di Marinetti*, in "Storia contemporanea", Vol. 7, Nr. 3, 1976, S. 415 - 438.
- 543) Die Abkürzung MAS bedeutete normalerweise einfach "Motoscafi Armati Svan", doch hatte D'Annunzio auch hierzu seine persönliche Version bereit: *Memento Audere Semper*. Dieses Motto wurde dann vom Ex-Kommandanten dieser Torpedoboote, dem Grafen Borghese, bei seinem Staatsstreichversuch von 1971 (!) benutzt.
- 544) Diejenigen Futuristen, die in jenen Jahren noch mit Marinetti in Kontakt standen, berichteten in Interviews übereinstimmend von dem depressiven und physisch erschöpften Eindruck, den er auf sie machte. Noch 1943 war der inzwischen 57-jähriger Marinetti an die Front in Rußland aufgebrochen. Vergl. dazu Marinetti/Cangiullo, *Don - Napoli*, Roma 1943. Die Gespräche mit den Futuristen sind enthalten in *Lamiasse/Mazzaro, Marinetti e i futuristi*.
- 545) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 1097.
- 546) Vergl. dazu den Briefwechsel zwischen Marinetti und Cangiullo, in F. Cangiullo, *Lettere a Marinetti in Africa*, Napoli 1940. "Literarisches" Dokument von Marinettis Afrika-Abenteuern ist sein "Lo riprenderemo gridando il Duca d'Aosta" (Roma 1943), das in einer zweisprachigen, italienisch-deutschen Ausgabe erschien.
- 547) E. Crispolti, *Il mito della macchina*, S. 700f.
- 548) Crispolti, *Il mito della macchina*, S. 735.
- 549) Marinetti, *Teoria e invenzione*, S. 104.

- 550) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 202.
- 551) Marinetti, Teoria e invenzione, S. 336.
- 552) Im ersten Roman von Alberto Savinio (Hermaphrodito, 1918) erscheint moderne Kunst im positiven Sinne als Privileg des Judentums (vergl. die Neuauflage, Torino 1974, S. 56f). Das brauchte von Leuten wie Interlandi, Preziosi u.a. nur noch übernommen und gewendet zu werden.
- 553) F. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 227.
- 554) Tempesti, Arte dell'Italia fascista, S. 229.
- 555) Zu den Städtegründungen des Faschismus in den trockengelegten Pontinischen Sümpfen, deren Leitung dem Architekten Marcello Piacentini übertragen worden war, vergl. ders., Städtegründung des Faschismus, in "Die Kunst im Dritten Reich", 3. Jg. Folge 4, Ausgabe B, April 1939, S. 163 - 173. Piacentini erläutert darin die eigentümliche Arbeitsteilung bei diesen Großprojekten. Von den fünf neuen Städten - Littoria, Saubadia, Pontinia, Aprilia und Pomezia - wurde die Provinzhauptstadt Littoria in einem pomösen neoklassizistischen Stil ausgeführt, während das kleine Saubadia moderneren Architektengruppen vorbehalten wurde. Auf diese Weise gelang es, einen sehr breiten Konsens unter den Künstlern des Regimes aufrechtzuerhalten. Der Unterschied zu Deutschland könnte auch an diesem Beispiel nicht krasser sein; die beiden Neugründungen der NS-Zeit - Wolfsburg und Salzgitter - waren als getreue Verkleinerungen der Pläne für Berlin (bzw. "Germania") projektiert. Vergl. dazu Herbert Rimpl, Die Stadt der Hermann-Göring-Werke (=Salzgitter), in "Die Kunst im Dritten Reich", 3. Jg. Folge 4, Ausgabe B, April 1939, S. 140 - 156 und Peter Koller, Die Stadt des Kraft-durch-Freude-Wagens (=Wolfsburg), in "Die Kunst im Dritten Reich", ebd. S. 157 - 161. Der Spielraum, der in Italien zur Verfügung stand, fehlte in Deutschland völlig. In beiden Fällen war der Stadtplan starr auf eine zentrale "Achse" hin ausgerichtet, der wiederum eine "Stadtkrone", d.h. eine große Versammlungshalle, als Fluchtpunkt dient; eine offenbare Kopie absolutistischer Stadtstrukturen auf plebiszitärer Grundlage. Siehe dazu neuerdings Christian Ziegler, Städtegründung im Dritten Reich, München 1979. Eine vergleichende Studie der Stadtplanungen in Deutschland und Italien steht noch aus, wäre aber wohl ein lohnendes Projekt. Dennoch sind wirklich moderne Bauwerke aus dem faschistischen Italien selten: das Casa di Fascio in Como (G. Terragni 1934), das physikalische Institut der Universität Rom (G. Pagano 1932) und der Bahnhof von Florenz, dessen Zustandekommen übrigens Marinetti zu verdanken ist - vergl. Leonardo Benevolo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. II, München 1978, S. 234.
- 556) Norberto Bobbio, La cultura e il fascismo, in A.A.V.V., Fascismo e società italiana, Torino 1972, S. 214.

Bibliographie

Eine vollstaendige Bibliographie des Futurismus zusammenzustellen, waere wegen der Unauffindbarkeit und unuebersehbaren Fuelle des Materials eine unloesbare Aufgabe. Fuer die Primaerliteratur des literarischen Futurismus ist heute am zuverlaessigsten, wenn auch keineswegs komplett, der Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano, a cura di A. Baldazzi, A. Briganti, L. Delli Colli, G. Mariani, Cooperativa scrittori italiani, Roma 1977; ebd. findet sich auch ein Verzeichnis derjenigen futuristischen Zeitschriften, die als verschollen gelten muessen. Weiterhin kann die Bibliographie in L. Caruso und St. Martini, Le Tavole Parolibere futuriste, Bd. II, Napoli 1977, S. 551 - 587 herangezogen werden. Einen weiteren Rahmen umfasst M. D'Ambrosio, Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia, Roma 1977. Zum futuristischen Theater findet sich die beste Bibliographie in L. Lapini, Il teatro futurista italiano, Milano 1977, S. 149 - 160.

Ein Verzeichnis der futuristischen Tavole Parolibere haben ~~L. Caruso und St. Martini in Le Tavole Parolibere futuriste,~~ Bd. I, Napoli 1974, S. 241 - 261 zusammenzustellen versucht.

Fuer die Werke Marinettis konsultiert man am besten B. Eruli, Bibliografia delle opere di F. T. Marinetti, in "La Rassegna della letteratura italiana", anno 72, serie VII, Nr. 2/3, Mai - Dezember 1968, S. 368ff.³ Auch diese Bibliographie kann jedoch keinen Anspruch auf Vollstaendigkeit erheben. Fuer den Schriftsteller Aldo Palazzeschi vergl. Luciano De Maria, Palazzeschi e l'avanguardia, Milano 1976, S. 105ff. Noch immer erscheinen in rascher Folge bisher

unbekannte Schriften kleinerer futuristischer Schriftsteller. Fast jede italienische Futurismus-Studie enthaelt einen Dokumentenanhang von zum Teil unveroeffentlichten und zum Teil schwer zugaenglichen Schriften. Sogar von Marinetti selber finden sich noch immer unpublizierte Fragmente. Fuer derartige Textsplitter aus dem futuristischen Bereich, deren Recht, wieder vorgelegt zu werden, oft zumindest zweifelhaft ist, verweise ich auf die Monographien der hier folgenden Bibliographie. Sogar die Feststellung der Mitgliedschaften im Futurismus ist nicht eindeutig zu treffen. Ein vollstaendiges Verzeichnis aller jemals irgendwie zum Futurismus sich gehoerig betrachtenden Schriftsteller gibt Glauco Viazzi, *I poeti del futurismo*, 1909 - 1944, Milano 1978.

Aehnlich schwierig wie die bibliographische Arbeit ist die iconographische. Vollstaendig praesentiert sind die Werke von Boccioni, Carrà und Sironi in den jeweiligen Ausgaben ihrer gesammelten Schriften. Fuer das Werk Ballas ist bis zur Oeffnung seines privaten Archivs von Giorgio De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*, Torino 1977, das Moegliche getan. Fuer die zahlreichen anderen futuristischen Kuenstler empfiehlt sich die Konsultation von Enrico Falqui, *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze 1959 oder von Maria Drudi Gambillo und Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo*, Bd. I, Roma 1959, Bd. II, Roma 1961. Beide enthalten allerdings zahlreiche Datierungsfehler, die erst in neueren Monographien berichtigt sind. Die "Archivi" und die Arbeit von Falqui wurden auf den neuesten Stand gebracht durch Jean Pierre Andreoli De Villers, *Futurism and the Arts, a Bibliography 1959 - 1973*, Toronto and Buffulo, University of Toronto Press 1975.

Eine umfangreiche Bibliographie der Sekundaerliteratur befindet sich in den "Archivi", Bd. I 3. 497 - 553, Bd. II

S. 501 - 512 sowie bei De Villers. In die hier vorgelegte Bibliographie sind entweder diejenigen futuristischen Schriften aufgenommen worden, die dieser Arbeit zugrundeliegen, wobei eine Beimischung von Zufälligkeiten nicht voellig auszuschliessen war, oder die Literatur, die obwohl sie nicht aus dem futuristischen Kreis herkommt oder sich nicht unmittelbar mit ihm befasst, dennoch zur Formulierung der Argumente ausschlaggebend war.

A. A. V. V., Arte Fascista, Torino 1927.

A. A. V. V., Avanguardia e neoavanguardia, Milano 1966.

A. A. V. V., Dialogo a cinque voci sul futurismo italiano, "Rinascita" Nr. 30, 27. August 1967.

A. A. V. V., Dizionario della letteratura italiana contemporanea, 2 Bd., Firenze 1973.

A. A. V. V., Der musikalische Futurismus. Aesthetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, Institut fuer Wertungsforschung, Graz 1976.

A. A. V. V., Marinetti domani: convegno di studi nel primo centenario della nascita di Filippo Tommaso Marinetti, Roma 1977.

A. A. V. V., Mostra del Divisionismo italiano, Milano 1970.

A. A. V. V., Persico - Pagano. Utopia e pratica dell'architettura italiana negli anni trenta, Catalogo della Mostra Firenze, Palazzo Strozzi, 1980.

Abendroth W., Zur Theorie des Faschismus, in W. Abendroth (Hrsg.), Faschismus und Kapitalismus, Frankfurt/Main 1976, S. 5 - 18.

-, Soziale Funktion und soziale Voraussetzungen des Faschismus, "Das Argument" Nr. 58, 1970, S. 251 - 257.

Accuaviva G., L'essenza del futurismo, Roma 1941.

→ Futurismo, Milano 1962.

-, Marinetti bagliori lirici colorati lito-latta, "Futurismo" anno I, Nr. 12, 27. Nov. 1932.

- Adams Ch. L., The Search for Form: an Examination of the Literary Theories of Cubism, Futurism, Dada and Surrealism, Ph. D. Thesis, University of Oregon 1960.
- Aforno Th. W., Negative Dialektik, Frankfurt/Main 1966.
- , Eingriffe, Frankfurt/Main 1963.
- , Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft, Frankfurt/Main 1971.
- , Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/Main 1967.
- , Noten zur Literatur, Frankfurt/Main, Bd. I 1958, Bd. II 1961, Bd. III 1965, Bd. IV 1974.
- , Krisen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1965.
- , Gegen alte Schriften Bd. VIII, Frankfurt/Main 1973.
- , Stichworte, Frankfurt/Main 1969.
- , Aesthetische Theorie, Frankfurt/Main 1970.
- und Norkheimer H., Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947.
- Alatri P., D'Annunzio: ideologia e politica, in P. D'Annunzio, Scritti politici, a cura di P. Alatri, Milano 1980, S. II - 50.
- Alberti A., A. G. Bragaglia e il futurismo, "Sinario" Nr. 260, 1967, S. 304ff.
- Altomare L., Incontri con Marinetti e il futurismo, Roma 1954.
- Ambrosi L., Formalismo e avanguardia in Russia, Roma 1962.
- Aneschi L., Le poetiche del Novecento in Italia, Milano o. J.
- , Recensione ad una edizione molto accurata, "Il Verri" Nr. 33/34, 1970.
- Anderson P., Antonio Gramsci, Berlin 1979.

- Antonucci G., Cronache del teatro futurista, Roma 1975.
- , Lo spettacolo futurista a Roma, in *Il Futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1973, S. 71 - 83.
- Apollinaire G., Lettere a F. M. Marinetti, a cura di P. A. Jannini, Milano 1973.
- Apollonio U., Futurismo, Milano 1970.
- , Antonio Sant'Elia, Milano 1958.
- Auerone A., L'organizzazione dello stato totalitario, Torino 1966.
- Ambasino A., Il ritorno dei futuristi, "Corriere della Sera" 7. Sept. 1968.
- , Super-Eliogabalo, Milano 1969.
- Arndt H., Benjamin, Drecht. Zwei Essays, München 1971.
- Argan G. G., Boccioni, Roma 1953.
- , Progetto e destino, Milano 1965.
- Aristarco G., Teoria futurista e film d'avanguardia, La Biennale di Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Artioli U., Introduzione a G. G. Lucini, Marinetti, futuristi, futurismo, a cura di M. Artioli, Bologna 1975.
- , G. G. Lucini tra simbolismo e futurismo, "Il Verri" Nr. 13/14, 1970.
- Artioli U., La scena e la dinamica, Bologna 1975.
- Arvatov B., Arte, produzione e rivoluzione proletaria, Firenze 1973.
- Bacelli A., Da Virgilio al Futurismo, Milano 1931.
- Bahr H.-D., Die Klassenstruktur der Maschinerie, in R. Vahrenkamp (Hrsg.), Technologie und Kapital, Frankfurt/Main 1973.
- , Kritik der politischen Technologie, Frankfurt/Main 1970.

- Baldacci L., Il futurismo a Firenze, "Il Bimestre" Nr. 1, 1969.
- , Introduzione a G. Papini, Opere del "Leonardo" al Futurismo, Milano 1977.
- Ballo G., Boccioni, Milano 1964.
- , Preistoria del futurismo, Milano 1961.
- , La scenografia futurista, "Sipario" Nr. 160, 1967.
- Denham R., Theory and Design in the First Machine Age, London 1960.
- Baratta G., La scrittura di Umberto Boccioni, "Marcazero" anno I, 1966/67.
- Barilli R., Marinetti e il nuovo sperimentalismo, "Il Verri" Nr. 33/34, 1970.
- Bartoli W., La parola, sintesi del pensiero futurista, "Futurismo" anno I, Nr. 12, 27. Nov. 1932.
- Bartolucci G., La forma nuova del teatro di Marinetti, "Poesia e Critica" Nr. 8/9, 1966.
- , Il gesto futurista, Roma 1969.
- Bartsch I., Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus, Inaugural-Dissertation am Fachbereich I3 der Freien Universitaet Berlin, 1977.
- Bataille G., The Psychological Structure of Fascism, "New German Critique" Nr. 16, 1979.
- Battisti E., L'antirinascimento, Milano 1962.
- , Die Kultur des "Novecento", Architektur und Stadt: Mailand 1917 - 1939, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1980.
- Baumgarth Ch., Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg 1966.

Béhar H., Étude sur le théâtre dada et surréaliste, Paris 1967.

Belli C., Kn (1935), Neudruck Milano 1972.

Belloli C., Il contributo russo alle avanguardie plastiche, Milano 1964.

-, Parole per la guerra, Milano 1943.

-, Testi e poemi murali, Milano 1944

-, Tavole visuali, Roma 1944.

-, Corpi di poesia, New York, Roma 1961.

-, Les corps audiovisuels, Paris 1959

-, Poesia concreta, Milano 1961.

-, Sole solo, futura 14, Stuttgart 1966.

-, Poème rotatoire, Basel 1968.

-, Poietica mobile/macchina per poesia, Frankfurt/Main 1969.

-, Raumtexte spiral, Dortmund 1971.

Bellonzi F., Saggio sulla poesia di Marinetti, Urbino 1943.

Benedetta (Pseudonym fuer Benedetta Marinetti), Volontà italiana, Venezia 1944.

Benedetto E., Futurismo: cento x 100, Roma a. J.

-, Tanti anni, Roma 1966.

Benevolo L., Geschichte der Architektur des 19. und des 20. Jahrhunderts, 2 Bd., Muenchen 1978.

Benjamin W., Der Begriff der Kunstkritik, Frankfurt/Main 1973.

-, Briefe, 2 Bd., Frankfurt/Main 1966.

-, Denkbilder, Frankfurt/Main 1972.

-, Einbahnstrasse, Frankfurt/Main 1955.

- , Moskauer Tagebuch, Frankfurt/Main 1980.
- , Gesammelte Schriften Bd. II, Frankfurt/Main 1977.
- , Gesammelte Schriften Bd. III, Frankfurt/Main 1972.
- , Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1972.
- Benn G., Gesammelte Werke Bd. III, Ausgabe Wellershoff, Muenchen 1975.
- Bergmann P., "Modernolatria" et "Simultaneità". Recherche sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France, Uppsala 1962.
- Bignardi U., Dinamica visiva e percettiva, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- Bigongiari P., Poesia italiana del Novecento, Milano, Bd. I 1973, Bd. II, S. 1980.
- Binni, M., La poetica del decadentismo, Firenze 1968.
- Biolli Z., Eine Frage des Standpunkts, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939, Berlin 1981.
- , Crispolti, Hinz, Arte e fascismo in Italia e in Germania, Milano 1975.
- Bo C., L'impresa letteraria del futurismo, in La Biennale di Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Boatto A., Dello spazio e del comportamento, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- Boccioni, Gli scritti editi e inediti, a cura di Zeno Biolli, Milano 1970.
- , Altri inediti, a cura di Zeno Biolli, Milano 1971.
- , Opera completa, a cura di F. T. Marinetti, Foligno 1927.
- Boine G., Discorsi militari, Firenze 1914.
- Bontempelli E., L'avventura novecentesca (1938), Neudruck Firenze 1974.

- Borgese G. A., Rubé (1921), Neudruck Milano 1974.
- , La vita e il libro, Bologna, Bd. I 1923, Bd. II 1923.
- Bossaglia R., Il "Novecento" italiano, Milano 1979.
- , e.a., Dibattito sulla mostra di Sironi, "Notiziario Arte Contemporanea" Nr. 4, 1973.
- Bottai G., Politica fascista delle arti, Roma 1940.
- Bozzola A. und Tisdall, Futurism, London 1977.
- Bragaglia A. G., Fotodinamismo futurista, Torino 1970.
- , Il segreto di Tabarrino, Firenze 1933.
- , Il teatro della rivoluzione, Roma 1929.
- Brescia A. M., The Aesthetic Theories of Futurism, Ph. D. Thesis, Columbia University 1971.
- Breton A., Die Manifeste des Surrealismus, Reinebeck bei Hamburg 1977.
- Breuer St., Die Krise der Revolutionstheorie, Frankfurt/Main 1977.
- Briasi S., F. T. Marinetti, Firenze 1969.
- Buerger P., Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974.
- Buzzi P., Aeroplani. Canti alati, Milano 1909.
- , Le beatitudini, Roma 1933.
- , Il bel cadavere, Milano 1919.
- , Bel canto, Milano 1916.
- , Il Carme di Re Umberto, Milano 1901.
- , Carmi degli augusti e dei consolari, Milano 1920.
- , Le dannazioni, Foligno 1930.
- , L'elisse e la spirale. Film + Parole in libertà, Milano 1915.
- , La luminaria azzurra. Romanzo del fronte interno, Milano 1919.
- , Perché non mi ami come tutti?, Milano 1920.
- , Estrema sinistra, "Futurismo", anno II, Nr. 29, 1933.
- , Versi liberi, Milano 1913.

Cachin F., Futurism in Paris 1909 - 1913, "Art in America"
Nr. 2, 1974.

Calendoli G., Dai futuristi a Pirandello attraverso il
grottesco, "Sipario" Nr. 260, 1967.

Calvesi L., Avanguardia di massa, Milano 1973.

-, Le due avanguardie, 2 Bd., Bari 1971.

-, Il futurismo, Milano 1976.

-, Il futurismo e l'avanguardia europea, in La Biennale di
Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.

-, Il futurismo anticipatore, in G. Bartolucci, Il gesto
futurista, Roma 1969.

-, Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi, "Arte
antica e moderna" Nr. 2, 1958.

-, Le interpretazioni di un'ideologia libertaria. Padre
o nemico dell'avanguardia?, "Corriere della Sera"
21. Dez. 1976.

Canetti, E., Masse und Macht, 2 Bd., Muenchen 1970.

-, Die Provinz des Menschen, Frankfurt/Main 1976.

-, Die gespaltene Zukunft, Muenchen 1972.

Canfora L., Classicismo e fascismo, "Quaderni di storia"
Nr. 3, 1976.

-, Ideologie del classicismo, Torino 1980.

Cangiullo F., L'amante che non morrà, Napoli 1919.

-, Il debutto del Sole, Napoli 1919.

-, Lettere a Marinetti in Africa, Napoli 1940.

-, Nini Champagne, Milano 1962.

-, Piedigrotta, Milano 1916.

-, Poesia pentagrammata, Napoli 1923.

-, Poupée sulle gambe del Barone, Napoli 1920.

-, Le serate futuriste, Napoli 1933.

-, Le vie della città, Napoli 1937.

Carli M., Addio mia sigaretta. Visioni di guerra, Milano 1919.

-, Fascismo intransigente, Firenze 1926.

-, Noi arditi, Milano 1918.

-, Notti filtrate, Firenze 1918.

-, Retroscena, a cura di Mirko Bevilacqua, Roma 1980.

-, Sii brutale, amor mio. Romanzo di guerra, Milano 1920.

Carpitelli D., Il primitivo nella musica contemporanea, "Terzo Programma", RAI, Torino 1961.

Carrà, C., Gli scritti, a cura di Massimo Carrà, Milano 1978.

-, Guerrapittura, Milano 1915.

Carrieri R., Il futurismo, Milano o.J., Edizioni del Milione.

Caruso L., La magica festa di Francesco Cangiullo, in F. Cangiullo, Piedigrotta, Milano 1916, Neudruck SPES/Salimbeni, Firenze 1978.

-, Presentazione a Carlo Carrà, Guerrapittura, Milano 1915, Neudruck SPES/Salimbeni, Firenze 1978.

- und G. Longone, a cura di, Il teatro-futurista a sorpresa (documenti), Firenze 1979.

~~- und St. Martini, Tavole Parolibere futuriste, Napoli, Bd. I 1974, Bd. II 1977.~~

-, H. Chopin, L. Marcheschi, St. Martini, Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia, Firenze 1980.

Castelfranco G., Il Futurismo, Roma 1959.

Cavacchioli E., Cavalcando il sole, Milano 1914.

Cavallo L. und G. Raimondi, Ardengo Soffici, Firenze 1967.

Cecchi E., Esposizione romana. La mostra futurista, "Il Marzocco" Nr. 12, 23. Maerz 1913.

-, Taccuini, Milano 1976.

- Celant G., Futurismo esoterico, "Il Verri" Nr. 33/34, 1970.
- Celli G., In margine al futurismo. Storia di un'ambivalenza, "Il Verri" Nr. 33/34, 1970.
- Chabod F., L'Italia contemporanea, Torino 1961.
- Cherchi L., Ipotesi sul futurismo, - "Poesia e Critica", anno IV, Nr. 8/9, 1966.
- Chiellino C., Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland, Frankfurt/Main, Bern, Las Vegas 1978.
- Chiti R., I fondatori del Teatro Futurista (1915), in La vita si fa da sé, Bologna 1974.
- , Futurismo sostanziale, "Futurismo" anno II, Nr. 30, 1933.
- Chlebnikov V., Werke, 2 Bd., Reinbek bei Hamburg 1972.
- Clair J., Nouvelle Objectivité et art national-socialiste: l'inversion des signes, in Actes du colloque du C.I.E. R.E.C., Saint-Etienne 1930.
- Clemenç M., Versuch einer Begriffsbestimmung des Faschismus, in R. Kuehn (Hrsg.), Texte zur Faschismus-Diskussion, Reinbek bei Hamburg 1974.
- Colucci M., Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione, "Ricerche Slavistiche" vol. VII, 1964.
- Conti P., Fanfara del costruttore 1917 - 19, Firenze 1920, Neudruck Milano 1974, a cura di Luciano De Maria.
- , Imbottigliature, Firenze 1917.
- Contini G., Innovazioni metriche italiane fra Otto- e Novecento, in ders.: Varianti e altra linguistica, Torino 1970.
- Cordova F., Arditi e legionari dannunziani, Padova 1969.

- Corra B., Per l'arte nuova della nuova Italia, Milano 1913.
- , Battaglie, Milano 1920.
- , Noi futuristi di destra, "Futurismo", anno II, Nr. 27, 1933.
- , Nascita del teatro sintetico, "Sinario", Nr. 20, 1967.
- , Sam Dunn è morto (1928), Neudruck a cura di Mario Verdine, Torino 1970.
- , Un nuovo studio critico biografico su Marinetti, "Futurismo", anno I, Nr. 7, 1932.
- , und Arnaldo Ginna, Arte dell'avvenire, Bologna 1911.
- Corradini E., Discorsi politici, Firenze 1923.
- , L'ora di Tripoli, Milano 1911.
- , La patria lontana, Milano 1910.
- , Scritti e discorsi 1901 - 1914, a cura di Lucia Strappini, Torino 1980.
- Courthion P., Prampolini, Roma 1957.
- Craig G., On Futurism and the Theatre, "The Arts", VI, 1914.
- Crispoliti E., Balla scultore, "Arte illustrata" Nr. 2, 1968.
- , Dada e Roma. Contributo alla partecipazione italiana al dadaismo, "Palatino", anno X, Nr. 3/4, 1966; anno XI, Nr. 1, 2, 3, 4, 1967.
- , I futuristi e la fotografia, "Qui Arte contemporanea", Nr. 3, 1972.
- , Il Secondo Futurismo, Torino 1962.
- , Giacomo Balla. Due aspetti della ricostruzione futurista dell'universo, Pescara 1975.
- , L'idea dell'architettura e dello spazio umano del futurismo, "Controspazio" Nr. 4/5, 1971.
- , Il mito della macchina e altri temi del futurismo, Trapani 1969.

- , Pittura, scultura, architettura e ambientazioni futuristi a Roma, in *Il Futurismo e Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1976.
- Croce B., *Grundriss der Aesthetik*, Leipzig 1913.
- , *Lettura di poeti*, Bari 1966.
- Guri F., *Gli intellettuali e la prima guerra mondiale*, "Quindici", XIV, 1968.
- , *Metodo, storia, struttura*, Morino 1977.
- , *Perdita d'aureola*, Morino 1977.
- Dada Berlin, *Texte, Manifeste, Aktionen*, hrsg. von Karl Rika und Wonne Bergius, Stuttgart 1977.
- D'Altavilla A., *Parole, parole, parole ...*, in Fedoro Tizzoni, *Gammone*, Trieste 1970.
- D'Annunzio G., *Il fuoco* (1900), Milano 1967.
- , *L'innocente* (1892), Milano 1968.
- , *Il piacere* (1909), Milano 1965.
- , *Scritti politici*, a cura di Paolo Alatri, Milano 1970.
- , *Trionfo della morte* (1904), Milano 1966.
- , *Le vergini delle rocce* (1895), Milano 1976.
- Dashwood J. R., *Futurism and Fascism*, "Italian Studies", Nr. 27, 1972.
- Dattilo V., *Il pensiero di F. E. Marinetti*, Napoli 1938.
- Deubler Th., *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin 1919.
- De Angelis R., *Moi futuristi*, Venezia 1953.
- Debenedetti G., *Saggi critici*, Roma 1945.
- De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Bari 1969.
- , *Mussolini il rivoluzionario*, Torino 1965.
- , *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino 1961.
- De Fusco R., *Un'avanguardia verosimile*, "Controcrazia", Aprile-Maggio 1971.

- De Grada R., Die bildende Kunst in Italien (1945), in Katalog der Ausstellung "Italienische Realisten 1945 - 1974", Neue Gesellschaft fuer bildende Kunst und Kunstamt Kreuzberg, Berlin 1974.
- De Marchis G., Giacomo Palla. L'aura futurista, Torino 1977.
- De Maria F., La leggenda della vita, Milano 1966.
- De Maria F., Lucini e il futurismo, "Il Verri", Nr. 33/34, 1970.
- , Marinetti e il futurismo letterario, "Tronto", anno IV, Nr. 12/13, 1960.
- , Marinetti poeta e ideologo, in F. De Maria, Marinetti, teoria e invenzione futurista, a cura di Luciano De Maria, Milano 1968.
- , Balazseschi e l'avanguardia, Centro documentazione avanguardie storiche Bruno Gatti "Le Coste", Fiesole (FI), Quaderno 2, Milano 1976.
- , A proposito del futurismo; "Quindici" Nr. 15, 1969.
- De Martino L., La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalisse culturali, Torino 1977.
- De Micheli, L., Le avanguardie artistiche del Novecento, Milano 1966.
- , L'ideologia politica del futurismo, "Controspazio", aprile-maggio 1971.
- , La matrice ideologico-letteraria dell'aversione fascista, Milano 1975.
- , Realismus und Poesie (1945) in Katalog der Ausstellung "Italienische Realisten 1945 - 1974", Neue Gesellschaft fuer bildende Kunst und Kunstamt Kreuzberg, Berlin 1974.

- De Michelis G., Il futurismo italiano in Russia, Bari 1973.
- De Paz A., Dada, Surrealismo e dintorni, Bologna 1979.
- Depero F., Edizione lito-latta di Gullio d'Albisola, "Dinamo futurista", Nr. I, Roverto 1933.
- De Seta G., La cultura italiana architettonica in Italia tra le due guerre, 2 Bd., Bari 1973.
- , Malerei und Architektur der 40er Jahre in Italien: ein schwieriger Dialog, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1981.
- Diacono M., L'oggettotipografia di Marinetti, in Caruso/Martini, Levole Parolibere futuriste M. I, Napoli 1974.
- Doebelin A., Aufsätze zur Literatur, Ausgewählte Werke hrsg. von Walter Muschg, Freiburg i. Br. 1963.
- Dorfles G., Le oscillazioni del gusto, Torino 1970.
- Douglas Ch., Birth of a "Royal Infant": Malevich and the "Victory over the Sun", "Art in America", vol. 62, 1974.
- Dresler A., Der politische Futurismus als Vorläufer des italienischen Faschismus, in Preussische Jahrbücher Bd. CCKVII, Heft 3, Berlin 1929.
- Drudi Gambillo M. und T. Fiori, Archivi del Futurismo, Roma, Bd. I 1959, Bd. II 1962.
- Duwe W., Die Kunst und ihr Anti. Von Dada bis heute, Berlin 1967.
- Eco U., Come parlano i "nuovi barbari". C'è un'altra lingua: l'italo-indiano, "L'Espresso", 10. April 1977.
- Edschmid K., Doebelin und die Futuristen, in ders.: Frühe Manifeste - Epochen des Expressionismus, Hamburg 1957.

- Eisermacher K. (Hrsg.), Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917 - 1932, Stuttgart, Berlin, Koeln, Mainz 1972.
- Eimert D., Der Einfluss des Futurismus auf die deutsche Malerei, Koeln 1974.
- Einstein G., Die Fabrikation der Fiktionen (1936), Reinbek bei Hamburg 1973.
- Erlich V., Russischer Formalismus, Frankfurt/ am 1973.
- Escodamé, Immensificare la poesia, "Futurismo", anno 11, Nr. 32, 16. April 1933.
- Evola J., Il cammino del cinabro, 11. 5. 1963.
- , DADA. Arte astratta, Roma 1920.
- , La parole obscure du paysage interieur. Tome a 4 voix. Con un saggio sul significato dell'arte modernissima (1919), Milano 1963.
- , Rivolta contro il mondo moderno, Milano 1934.
- Fagiolo Dell'Arco M., FuturBalla, Roma 1970.
- , Futurismo - rapporto globale anti-vita, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- , Omaggio a Balla, Roma 1967.
- Falcui E., Futurismo e Novecentismo, Forini 1953.
- , Indice della "Voce" e di "Lacerba", Firenze 1966.
- Ferner H., Kunst als Engagement, Tübingen 1973.
- Ferrari G., Poesia futurista e marxismo, Milano 1966.
- Ferrata G., Marinetti e il poema ambrosiano, in F. L. Marinetti, La grande Milano tradizionale e futurista, a cura di Luciano De Maria, Milano 1969.
- , Prospettiva dell'Otto-Novecento, Roma 1978.
- Fillia, Il Futurismo, Milano 1934.

- Flora F., Dal Romanticismo al Futurismo, Piacenza 1921.
- Folgore L., All'avanguardia, "Futurismo", anno II, Nr. 31, 1933.
- Folin A., Der Faschismus - oder die Sozialisierung der Macht als Schauspiel, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1981.
- Folowejckij Z., Futurism east and west, "Yearbook of Comparative and General Literature", Indiana University, Bloomington 1965, Nr. 14.
- Forte L., La poesia dadaista tedesca, Torino 1976.
- Fornari F., Psicanalisi della guerra, Milano 1966.
- Fossati P., Con orbace e senza orbace, "Il Bimestre" Nr. 26/29, 1973.
- , La realtà attrezzata, Torino 1977.
- , Scrittura a programma. De Chirico metafisico, Padova 1973.
- Francastel P., Il futurismo e il suo tempo, in La Biennale di Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Gadda C. E., Il castello di Udine, Torino 1971.
- , Eros e Priapo, Milano 1975.
- , Giornale di guerra e di prigioneria, Torino 1965.
- Gargiulo A., Letteratura italiana del Novecento, Firenze 1943.
- Garin E., Cronache di filosofia italiana 1900 - 1943; 1945 - 1960, 2 Bd., Bari 1975.
- Gentile E., Le origini dell'ideologia fascista (1918 - 1925), Bari 1975.
- , La politica di Marinetti, "Storia contemporanea", vol. 7, Nr. 3, 1976.

- Gentile G., Grundlagen des Fascismus, Koeln 1936.
- Giammarco A. M. E., Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia, Roma 1977.
- Giani G., Depere futurista, Milano 1951.
- , Il futurismo, Venezia 1950.
- Giinna A., Le locomotive con le calze, (1919), Neudruck Milano 1976.
- , L'uomo futuro, Roma 1933.
- Givonè S., Hybris e melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento, Milano 1974.
- Gobetti P., Scritti politici, a cura di Paolo Spriano, Torino 1969.
- Goll I., Les cinq continents. Anthologie mondiale de Poésie contemporaine, Paris 1922.
- Goriély B., Le avanguardie letterarie in Europa, Milano 1967.
- Gorsen P., Sexualaesthetik. Zur buergerlichen Rezeption von Obszoenitaet und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1972.
- Govoni C., Brindisi alla notte, Milano 1924.
- , Facciamo i conti, "Futurismo", anno II, Nr. 28, 1933.
- Gramsci A., Letteratura e vita nazionale, Torino 1966.
- , Quaderni del carcere, a cura di V. Gerratana, Torino 1975.
- , Scritti politici, a cura di P. Spriano, Roma 1973.
- Gregor A. J., The Fascist Persuasion in Radical Politics, Princeton University Press 1974.
- Grosz G., Ein kleines Ja und ein grosses Nein, Reinbek bei Hamburg 1974.
- Guaccero D., Unità suono-parola-azione-visione, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.

- Guglielmi G., *Dialettica del futurismo*, in ders.: *Ironia e negazione*, Torino 1974.
- , *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino 1979.
- Haftmann W., *Malerei im 20. Jahrhundert*, Muenchen 1965.
- Haug W. F., *Der hilflose Antifaschismus*, Frankfurt/Main 1971.
- , *Faschismus-Theorie in antifaschistischer Perspektive*, "Das Argument", Nr. 87, 1974.
- Hauser A., *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Muenchen 1964.
- Hegel G. W. F., *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, Werke hrsg. von E. Moldenhauer und K. F. Michel, Bd. 13 - 15, Frankfurt/Main 1970.
- Heidegger M., *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1976.
- Hillach A., *The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's "Theories of German Fascism"*, "New German Critique", Nr. 17, 1979.
- , *Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begruenden*, in Martin Luedke (Hrsg.), "Theorie der Avantgarde". Antworten auf Peter Buergers Bestimmung von Kunst und buergerlicher Gesellschaft, Frankfurt/Main 1976.
- Hinz B., *Malerei im "Dritten Reich" und ihre antagonistische Provenienz*, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1981.
- , *Z. Birolli und E. Crispolti, Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1975.
- Hocke G. R., *Der Manierismus in der Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1959.

- Hoffmann-Axthelm D., Kunst, Theorie, Erfahrung, in Martin Luedke (Hrsg.), "Theorie der Avantgarde". Antworten auf Peter Buergers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/Main 1976.
- Horkheimer L., Vernunft und Selbsterhaltung, Frankfurt/Main 1970.
- Isnenghi E., Borgese, Jahier e la guerra, "Quaderni Piacentini", Nr. 27, 1966.
- , L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura, Bologna 1980.
- , Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista, Torino 1979.
- , Introduzione a Renato Serra, Scritti morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915, Torino 1974.
- , Il mito della grande guerra, Bari 1970.
- , Papini, Firenze 1972.
- "Italia futurista" (1916 - 18), a cura di Maria Carla Papini, presentazione di Piero Bigongiari, nota di Silvio Ramat, Roma 1977.
- Jacobbi R., Per una rilettura della poesia futurista, "Poesia e Critica", Nr. 8/9, 1966.
- Jakobson R., Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakowski, a cura di Vittorio Strada, Torino 1975.
- , Il linguaggio poetico del futurismo (1919), in Cesare De Michelis, Il futurismo italiano in Russia, Bari 1973.
- Jangfeldt B., Majakovskij and Futurism, Stockholm 1976.
- Jannelli G., La crisi del fascismo in Sicilia, Lessina 1924.

- Jannini P. A., Apollinaire e F. T. Marinetti, in G. Apollinaire, Lettere a F. T. Marinetti, Milano 1973.
- , La fortuna di Apollinaire in Italia, Milano e Varese 1965.
- , La rivista "Poesia" di Marinetti e la letteratura francese, "Rivista di letterature moderne e comparate", vol. 19, Nr. 3, 1966.
- Jimenez M., Adorno: art, idéologie et théorie, Paris 1973.
- Joll J., Three Intellectuals in Politics, New York 1960.
- Jones F., Nota su Campana e i futuristi, "Poesia e Critica", anno IV, Nr. 8/9, 1966.
- Juenger E., Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, Hamburg 1932.
- Kadritzke K., Faschismus als gesellschaftliche Realität und als unrealistischer Kampfbegriff, "Probleme des Klassenkampfes", Nr. 8/9, 1976.
- Kant I., Kritik der Urteilskraft, Ausgabe Weischedel.
- Kirby K., Futurist Performance, New York 1971.
- Knoedler-Bunte E., Fascism as a Depoliticised Movement, "New German Critique", Nr. 11, 1977.
- Koselleck R., Kritik und Krise, Freiburg und München 1959.
- Kott J., Per un teatro non letterario, in G. Fortulucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- Kozloff L., Cubism/Futurism, New York 1974.
- Kracauer S., Das Ornament der Masse, Frankfurt/Main 1977.
- Kuehn R., Bedingungen fuer Aufstieg und Sieg des Faschismus, "Blaetter fuer deutsche und internationale Politik", Nr. 1, 1971.
- , Der deutsche Faschismus in der neueren Forschung, "Das Argument", Nr. 78, 1973.
- , Formen buergerlicher Herrschaft. Liberalismus - Faschismus, Reinbek bei Hamburg 1977.

- , Probleme der Interpretation des deutschen Faschismus,
"Der Argument", Nr. 50, 1970.
- Lambiasi G. und G. M. Mazzano, *Crinetti e i futuristi*,
Milano 1977.
- Landino L., *Modone e lavoro. Studio sulla cultura bonaiosa
in Italia 1970 - 1925*, Venezia 1979.
- Larini L., *Il teatro futurista italiano*, Milano 1977.
- Le Bon G., *La Psychologie politique et la Défense sociale*,
Paris 1910.
- Le Corbusier, *Verso una architettura (1923)*, Milano 1979.
- Ledeon L. A., *D'Annunzio a Fiura*, Bari 1975.
- Lehrmann G., *Da Crinetti a Majakovskij*, Fribourg 1942.
- Lepsius A., *Die Familie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main
1969.
- Lindner E., *Aufhebung der Kunst in Lebensaraxis?*, in Ger-
tin Iuedke (Hrsg.), "Theorie der Avantgarde". Antworten
auf Peter Buerchers Bestimmung von Kunst und buergerli-
cher Gesellschaft, Frankfurt/Main 1976.
- Linke L., *Futurism and the Development of Vorticism*,
"Studio International - Journal of Modern Art", vol. 173,
Nr. 636, 1967.
- Lissitzky E., *Russland: Architektur fuer eine Weltrevolution*,
Berlin 1975.
- Lista G., *Artaud et le futurisme*, "Espaces", Nr. 3, 1975.
- , *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*,
Milano 1980.
- , *Dada Italien*, in Katalog der Ausstellung "Tendenzen der
20er Jahre", Berlin 1977.
- , *Documents inédits sur le futurisme*, "Les Lettres
nouvelles", Nr. 3, 1973.
- , *Futurisme*, Lausanne 1973.

- , I futuristi a Parigi, "Bianco", Nr. 319, 1972.
- , Marinetti, Paris 1976.
- , Marinetti et le Futurisme, Lausanne 1977.
- , Marinetti et Tzara, "Les lettres nouvelles", Nr. 3, 1972.
- , La scena futurista e l'avanguardia, in M. Béhar, Il teatro dada e surrealista, Torino 1976.
- , De la Pautologie et du Théâtre, "Obliques", Nr. 4, 1974.
- , Théâtre futuriste, "Travail Théâtral", Nr. 21, 1973.
- , Théâtre futuriste italien, 2 Ed., Lausanne 1976.
- Livio G., Il teatro in rivolta, Milano 1976.
- Livscitz B., L'arciere dall'occhio e mezzo, Bari 1968.
- , Marinetti in Russia, "Europa Letteraria", vol. 6, Nr. 33, 1965.
- Lorchi R., Opera Omnia: Scritti giovanili Vol. I, Firenze 1961.
- Lucini G. P., Libri e cose scritte, Napoli 1971.
- , Marinetti, futurismo, futuristi. Scatti e interventi a cura di Mario Petioli, Bologna 1975.
- , Per una poetica del simbolismo, a cura di Glauco Vissani, Napoli 1971.
- , Regioni poetiche e programma del verso libero, Milano 1969.
- , Revolverate e Nuove Revolverate (1909 - 1911), a cura di Edoardo Sanguineti, Torino 1975.
- Luedke H. L., Die Aporien der materialistischen Aesthetik - kein Ausweg?; in ders. (Hrsg.), "Theorie der Avantgarde". Antworten auf Peter Buergers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt, 1976.
- Lugaresi G., Introduzione a F. T. Marinetti, Lettere ruganti a D. Fratella, Milano 1969.

- Ingeles G., Geschichte und Stil des Bauhauses, Weimar
 1970.
- , Die Seele und die Formen, Weimar 1977.
- , Theorie des Romans, Weimar 1971.
- Imperini R., Letteratura e ideologia del primo Novecento
 in Italia, Pisa 1973.
- , Rivolta e ideologia in Jahier, "Giovane Critica", Nr. 13,
 1972.
- Inghini A. L., Mostra grafica di Elio Lussolo, Centro
 Documentazione Arte Varesa, Varese 1977.
- Jullés G., Storia dell'arte in Italia 1795 - 1943,
 Torino 1960.
- Jullés G., In terra promessa. La guerra italo-turca
 e la conquista della Libia 1911/12, Milano 1976.
- Juncos G., Il socialismo nella storia d'Italia, Bari
 1966.
- Juncos G., Il messaggio nazionale dell'avanguardia,
 Torino 1972.
- Juncos G., L'interventismo della cultura. Intellettuali
 e riviste del fascismo, Bari 1974.
- Juncos G., Per una storia del futurismo - Balilla
 Festella: musica e futurismo, "Nuova Antologia",
 Nr. 1953, 1963.
- Juncos G., Architettura futurista, Foligno 1924.
- Juncos G., Il primo Marinetti, Firenze 1970.
- Juncos G., Monumentalismus und Monumente, in Katalog der
 Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion
 1919 - 1939", Berlin 1981.
- Juncos G. T., L'Aeroplano del Papa, Milano 1914.
- , Aeropoesia-collauda, in Piero Bellanova, Bombardata
 Napoli canta, Roma 1943.

- , Balcone d'acciaio, Milano 1927.
- , Ali d'Italia, Roma 1931.
- , Gli amori futuristi. Propositi di vita con varianti a scelta, Cremona 1922.
- , Arte fascista, Torino 1927.
- , La Battaille de Tripoli, Milano 1922.
- , Il carattere italiano delle originalità mariniane, "Futurismo", anno I, Nr. 10, 1932.
- , Mario Carli. Profilo, Milano 1937.
- , Carlinga di aeronoeti futuristi, Roma 1941.
- , Canti eroi e macchine della Guerra Mussoliniana, Milano 1942.
- , Canzoniere futurista amoroso e guerriero, Savona 1943.
- und Aldo Palazzeschi, Carteggio, Milano 1970.
- , Enrico Caviglia, "I Condottieri", Piacenza 1913.
- , La cinematografia astratta è un'invenzione italiana, "L'Impero", I. Dez. 1926.
- , Collaudi futuristi, a cura di Glauco Viazzi, Napoli 1977.
- , La conquista delle stelle, Milano 1920.
- , Gabriele D'Annunzio intimo, Milano 1920.
- , Futuristische Dichtungen. Autorisierte Uebertragung von Else Madwiger, Berlin-Wilmersdorf 1912.
- , Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste, Paris 1908.
- , Distruzione, Milano 1920.
- und Fedele Azari, Primo dizionario aereo italiano, Milano 1929.
- und Francesco Cangiullo, Don - Napoli, Napoli 1943.
- , Come si seducono le donne, Firenze 1917.
- , Lo riprenderemo gridando il Duca D'Aosta, italienisch-deutsch, Roma 1943.

- , Enquête internationale sur le vers libre, Milano 1909.
- , L'esercito italiano. Poesia armata, Roma 1942.
- , Le futurisme avant, pendant, apres la guerre, Milano 1920.
- und Bruno Corra, Isola dei baci. Romanzo erotico sociale, Milano 1914.
- , Parole e le parole in libertà, "L'Unità", anno II, Nr. 4, 1934.
- , Lettera inviata a Piero Gigli, in Coruso/Martini, Tavole Parolibere futuriste Bd. II, Napoli 1977.
- , Lettere ruggenti a Salilla Fratella, a cura di Giovanni Lugaresi, Milano 1969.
- , Infamia il futurista, Milano 1910.
- , Manifesti del Futurismo, 2 Bd., Firenze 1914; 4 Bd., Milano 1922.
- , Marinetti futurista, pagine disperse, documenti e antologia critica, a cura di "ES", Napoli 1977.
- , La grande Milano tradizionale e futurista: Una sensibilità italiana nata in Egitto, a cura di Luciano De Maria, Milano 1969.
- , Le monie saglante, Paris 1905.
- , Parole fascista del cinematografo, in Enrico Crispolti, Il mito della macchina e altri temi del futurismo, trapani 1969.
- , "Nostra futurista", La Spezia 1932, "Futurismo", anno I, Nr. 12, 1932.
- , Les mots en liberté futuristes, Milano 1919.
- , Noi futuristi, Milano 1914.
- , Norme e regolamento, in G. Gerbino, Telegrafo e telefono dell'anima, Milano 1926.

- , Umberto Notari, scrittore nuovo, Milano 1936.
- , Novelle colle labbra tinte. Simultaneità e programmi di vita con varianti a scelta, Milano 1930.
- , L'originalità napoletana del poeta Di Giacomo, Napoli 1936.
- , Il parolibero Nelson Morpurgo, in N. Morpurgo, Il fuoco delle piramidi, Milano 1923.
- , Il Poema del vestito di latte, Milano 1937.
- , Il poema di Torre Viscosa, Milano 1933.
- , Il Poema dei Sansepolcristi, Milano 1939.
- , Il Poema africano della Divisione "23 Ottobre", Milano 1937.
- , Poemi simultanei futuristi, La Spezia 1933.
- , Poesie a Beny, a cura di Mario Verdone, Torino 1971.
- , a cura di, I poeti futuristi, Milano 1912.
- , a cura di, I nuovi poeti futuristi, Roma 1925.
- , Il poeta record nazionale futurista Farfa, "Futurismo", anno I, Nr. 10, 1932.
- , Prefazione a "9000 Mondì", in Leon Roberto Cannonieri, 9000 Mondì, Milano 1924.
- , Presentazione a Tullio D'Albisola, L'anguria lirica; esecuzione Vincenzo Nosenzo, Savona, litolatta, Roma 1933.
- , Presentazione del Catalogo della Grande Esposizione Nazionale futurista, Milano - Genova 1919.
- , Proclamation de guerre en resonance aux insultes dont la vieille Europe, Milano 1909.
- , Profilo di Marinetti, Piacenza 1922.
- , Antonio Sant'Elia, Roma 1933.
- , Scatole d'amore in conserva, Roma 1927.

- , Lo spettacolo nella vita morale dei popoli, Roma 1935.
- , Tacito, La Germania, trad. di Marinetti, Milano 1918.
- , Teatro, 3 Bd., a cura di Giovanni Calendoli, Roma 1960.
- , Teatro futurista sintetico, Milano, Bd. I 1915, Bd. II 1916.
- , Teoria e invenzione futurista, a cura di Luciano De Maria, Milano 1968.
- und Enif Robert, Un ventre di donna, Milano 1919.
- , Versi e prose di S. Mallarmé, trad. di Marinetti, Milano 1916.
- , Les vieux marins, Paris 1898.
- , La ville charnelle, Paris 1909.
- Martinelli L., Guerra e cultura, "Problemi", Nr. 15/16, 1969.
- Marx K., Das Kapital Bd. I, Marx/Engels Werke Bd. XXIII, Berlin 1962.
- , Theorien ueber den Mehrwert Bd. I, Marx/Engels Werke Bd. XXVI.1, Berlin 1964.
- Masini F., Dialettica dell'avanguardia, Bari 1973.
- Mathauser Z., Die Kunst der Poesie. Stufen, die zur Oktoberdichtung hinfuehrten, Praha 1967.
- Mazzariol G., La via dei futuristi italiani, in La Biennale di Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Menna F., Prampolini, Roma 1967.
- Meter H., Apollinaire und der Futurismus, Saarbruecken 1977.
- Mittig H.-E., Faschistische Sachlichkeit, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1981.

- Molinari C., Osservazioni sui manifesti del teatro futurista, in La Biennale di Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Molinari G., Sant'Elia nella cultura d'anteguerra, in La Biennale di Venezia, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Monticone A., Movimento futurista e crisi dello stato liberale in Italia, in Il Futurismo e Roma, Istituto di Studi Romani, Roma 1978.
- Morasso M., Imperialismo estetico, Torino 1903.
- , La nuova arma: la macchina, Torino 1905.
- , Il nuovo aspetto meccanico del mondo, Torino 1907.
- Moretti A., Il futurismo, Torino 1939.
- Morosini D., Bella: futurismo e oggettività, "Paese Sera" 8. Jan. 1972.
- "Mostra della Rivoluzione fascista". Guida storica a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Bergamo 1933.
- Mueller-Mehlis R., Die Kunst im Dritten Reich, Muenchen 1976.
- Musolino R., Marxismus und Aesthetik in Italien, Dresden 1971.
- Mussolini B., Discorso per l'inaugurazione della Prima Mostra del "Novecento" (1923), in R. Bossaglia, Il "Novecento" Italiano, Milano 1979.
- , Alla Mostra del "Novecento". Parole di Mussolini sull'arte e sul governo (1926), in R. Bossaglia, Il "Novecento" Italiano, Milano 1979.
- , voce "Fascismo", in Enciclopedia Italiana, Bd. XIV, Milano/Roma 1933.
- , Lettera ad Alberto Salietti, in R. Bossaglia, Il "Novecento" Italiano, Milano 1979.
- Nash J. M., Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus, Muenchen und Zuerich 1975.

- Nazzaro G. B., Il credo estetico di Boccioni, "Altri Termini", anno I, Nr. I, 1972.
- , Introduzione al futurismo, Napoli 1973.
- , Nel mondo di Sam Dunn, "ES", Nr. 2, 1974/75.
- Nello P., L'avanguardia giovanile alle origini del fascismo, Bari 1978.
- Nietzsche F., Vom Nutzen und Nachteil der Historie fuer das Leben, in Werke hrsg. von Ivo Frenzel, Muenchen o. J.
- Nolte E., Der Faschismus in seiner Epoche, Muenchen 1965.
- Oldenbourg R., Futurismus und Kunst, "Die Woche", 23. Feb. 1918.
- Omiz R., Ueber die Entstehung und Verhinderung von Faschismus, "Das Argument", Nr. 37, 1974.
- , Fragen der Faschismus-Diskussion, "Das Argument", Nr. 58, 1970.
- Pacini P., Il persorso prefuturista di Gino Severini, "Critica d'Arte", Nr. 129.
- Palazzeschi A., Marinetti e il futurismo, in F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista, a cura di L. De Maria, Milano 1963.
- , Opere giovanili, Milano 1958.
- , Ricordo di Boccioni, "Corriere della Sera", 4. Juni 1957.
- , Tutte le novelle, a cura di Luciano De Maria, Milano 1975.
- Papa E. R., Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana, Milano 1958.
- Papini G., Opere dal "Leonardo" al futurismo, a cura di Luigi Baldacci, Milano 1977.
- , Opere Bd. VIII, Milano 1963.
- , Opere Bd. IX, Milano 1962.

- , Scritti postumi, Opere Bè. K, 2 Ed., Milano 1966.
- Patetta L., Neofuturismo, Novecento e razionalismo. Termini di una polemica nel periodo fascista, "Controspazio", aprile-maggio 1971.
- Pedullà A., Alberto Savinio, scrittore inedito e privo di scono, Cosenza 1979.
- Philipp E., Dadaismus, Muenchen 1960.
- Pieri P., L'Italia nella prima guerra mondiale, Torino 1969.
- Piérre J., Futurism and Dadaism, Genevra 1969.
- Piga F., Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio, Firenze 1979.
- Pinottini L., L'estetica del futurismo. Revisioni storiografiche, Roma 1979.
- Piscopo U., M. Morasso e il futurismo: anticipazioni e divergenze, in ders;, Questioni e aspetti del futurismo. Con un appendice di testi del futurismo a Napoli, Napoli 1976.
- , Alberto Savinio, Milano 1973.
- Poggioli R., Teoria dell'arte d'avanguardia, Bologna 1962.
- Portoghesi P., Il linguaggio di Sant'Elia, "Controspazio", anno III, Nr. 4/5, 1971.
- Pound E., Jefferson and/or Mussolini, New York 1970.
- Pozzi G., La poesia italiana del Novecento, Torino 1965.
- Prieberg F. K., Musica ex machina, Frankfurt/Main, Berlin 1960..
- Priester K., Anmerkungen zum Thema italienischer Faschismus, "Blaetter fuer deutsche und internationale Politik", Nr. 3, 1974.
- , Der italienische Faschismus. Oekonomische und ideologische Grundlagen, Koeln 1972.

- Procacci G., Appunti in tema di crisi dello stato liberale e di origini del fascismo, "Studi storici", Nr. 6, 1965.
- Pullini G., Aldo Palazzeschi, Milano 1972.
- Ragghianti C. L., Balla e la fotodinamica di Bragaglia, "Critica d'Arte", Nr. 35, 1965.
- , La prima mostra storica del futurismo. Progetto per la Biennale di Venezia 1960, in "Critica d'Arte" Nr. 172/174, 1960.
- Ragni E., La letteratura futurista e Roma, in *Il Futurismo e Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1973.
- Ricciardi L., Futurismo e società moderna, "Lavoro critico", anno I, Nr. I, 1975.
- Ripellino A. M., Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia, Torino 1959.
- Rocca E., Costituente antizozzalista, "Roma futurista", 10. Dez. 1913.
- Rochat G., Gli erediti della grande guerra, Milano 1981.
- Romani B., Dal simbolismo al futurismo, Firenze 1970.
- Romani R. und C. Vivanti, a cura di, Storia d'Italia, Vol. IV, Torino 1976.
- Rosà R., Una donna con tre anime. Romanzo futurista, a cura di Claudia Salaris, Milano 1981.
- Rosci M., Dudreville fra futurismo ed espressionismo, "Arte illustrata", anno II, Nr. 13/14, 1969.
- , Il fascismo degli intellettuali, Milano 1973.
- Rosenkranz K., Aesthetik des Haesslichen, Koenigsberg 1853.
- Rossi L., Papini e il futurismo fiorentino, "Il Verri", Nr. 33/34, 1970.
- Russo L., I narratori 1850 - 1957, Milano e Messina 1958.

- Russolo L., L'Arte dei rumori, Milano 1916.
- Rye J., Futurism, London 1972.
- Sabbatini M., La formazione delle ideologie neocapitalistiche; I, l'ideologia tradizionalista, "Ideologia", vol. I, Nr. 2, 1967.
- Salandra A., L'intervento, Milano 1930.
- Salvatorelli L. e L. Mira, Storia d'Italia nel periodo fascista, Milano 1972.
- Salvemini G., Le origini del fascismo in Italia. Lezioni di Harvard, Milano 1966.
- Sanguineti E., L'estetica della velocità, "Duemila", Nr. 2, 1966.
- , La guerra futurista, "Quindici", Nr. 14, 1968.
- , Ideologia e linguaggio, Milano 1965.
- , Introduzione a G. P. Lucini, Revolverate e Nuove Revolverate, Torino 1975.
- , Introduzione a Poesia italiana del Novecento, a cura di E. Sanguineti, Torino, 1969-71.
- , Marinettiana, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- Santarelli E., Il movimento politico futurista, in ders., Fascismo e neofascismo, Roma 1974.
- Sanzin B., Io e il futurismo, Milano 1976.
- Sauvage T., Pittura italiana del dopoguerra, Milano 1957.
- Savinio A., Hermaphrodito, Firenze 1918, Neudruck Milano 1974.
- , Souvenirs, Palermo 1976.
- Scaligero M. e G. Sprovieri, Arnaldo Ginna il pioniere dell'astrattismo, Roma 1961.

- Scharf A., Futurism = states of mind + states of matter,
"Studio International - Journal of Modern Art", vol. 173,
Nr. 889, 1967.
- Scheiwiller V. und G. Viazzi, Poeti futuristi dadaisti
e modernisti in Italia, Milano 1974.
- Schiavoni G., Walter Benjamin, Palermo 1980.
- Schivelbusch W., Railroad Space - Railroad Time,
"New German Critique", Nr. 14, 1978.
- Schlaiffer H., Studien zum ästhetischen Historismus, Frank-
furt/Main 1975.
- Schmied W., "Pittura metafisica" und "Neue Sachlichkeit":
Geschichte einer Inspiration, in Katalog der Ausstellung
"Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 -
1939", Berlin 1981.
- Scholz F., Die Aenfaenge des russischen Futurismus in
sprachwissenschaftlicher Sicht, "Poetica", Heft 4,
1968.
- Scriboni G., Tra nazionalismo e futurismo. Testimonianze
inedite di Volt, Venezia 1980.
- Scrivo L., Sintesi del futurismo. Storia e documenti,
Roma 1968.
- Sattimelli E., Marinetti, l'uomo e l'artista, Milano
1921.
- , Mascherate futuriste, Firenze 1917.
- , I processi al futurismo per oltraggio al pudore, Rocca
di San Casciano 1918.
- Severini G., Tutta la vita di un pittore, Milano 1946.
- Silone I., Der Faschismus, Zuerich 1934.

- Sinisi S., Prampolini e la scena, Torino 1974.
- Siti W., Il realismo dell'avanguardia, Torino 1975.
- Slataper S., Scritti letterari e critici, Milano 1956.
- Soffici A., Opere, Bd. I - VII, Firenze 1959 - 1968.
- , Kobilek, Firenze 1966.
- Sohn-Rethel, A., Oekonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus, Frankfurt/Main 1973.
- Somenzi M., Lettera aperta al Segretario Federale di Roma, "Futurismo", anno I, Nr. 5, 1932.
- Sorel G., Scritti politici, a cura di R. Vivarelli, Torino 1963.
- Starkey S. R., Art into Society: The Case of Italian Futurism, Ph. D. Thesis, University of Connecticut 1980.
- Stein G., Picasso, Milano 1973.
- Steiner G., Stati d'animo disegnati - precipitati psichici, "Simun", anno I, Nr. I, 1921.
- Stiller K., Die Fascisten, Muenchen 1975.
- Stollmann R., Fascist Politics as a Total Work of Art, "New German Critique", Nr. 17, 1978.
- Strappini L., Introduzione a E. Corradini, Scritti e discorsi 1901 - 1914, Torino 1980.
- Svevo I., La coscienza di Zeno, Milano 1938.
- Syberberg H., J., Hitler und die Staatskunst: Die mephistophelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1981.
- Tafuri E., La sfera e il labirinto, Torino 1980.

- Tallarico L., Le cento anime di F. T. Marinetti, Roma 1977.
- , Verifica del futurismo, Roma 1970.
- Tasca A., Nascita e avvento del fascismo, Bari 1965.
- Taylor J., Futurism, New York 1960.
- Tate (Guglielmo Sansone), 20 anni di gloriose battaglie futuriste, "Futurismo", anno I, Nr. 12, 1932.
- Taylor-Steltz Ch., Futurism: Politics, Painting, Performance, Ph. D. Thesis, University of Washington 1974.
- Tempesti F., Arte dell'Italia fascista, Milano 1976.
- Tessari R., Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano, Milano 1973.
- Theveleit K., Maennerphantasien, Frankfurt/Main 1977.
- Tiedemann R., Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt/Main 1973.
- Tilgher A., Il teatro di F. T. Marinetti, in G. Bartolucci, Il gesto futurista, Roma 1969.
- Tintori G., Un'opera futurista: L'Aviatroo Dro, "Alta Fedeltà", anno XII, Nr. 107, 1971.
- Tizzoni F., Cannenate, Trieste 1910.
- Toni A., Aeromusica: la musica e il volo, "Futurismo", anno II, Nr. 58, 1933.
- Totino A. L., Nuovi Corpi di poesia, "Futurismo oggi", Nr. 3/4, 1975.
- Traeger C., Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Leipzig 1972.
- Trillo-Clough R., Looking back at Futurism, Ph. D. Thesis, Columbia University 1943.
- , Futurism, New York 1961.

- Trotzky L., Letteratura, arte, libertà, Milano 1958.
- , Origine e natura del futurismo italiano, in C. De Michelis, Il futurismo italiano in Russia, Bari 1973.
- Turi G., Il fascismo e il consenso degli intellettuali, Bologna 1981.
- Ungaretti G., Vita d'un uomo. Saggi e interventi, a cura di Mario Diacono, Milano 1974.
- Vaccari W., Vita e tumulti di F. T. Marinetti, Milano 1959.
- Valeri N., Dalla "belle époque" al fascismo, Bari 1975.
- Venturi L., Boccioni e Delauney, "Commentari", Nr. 4, 1959.
- , Gino Severini, Roma 1961.
- Vercelloni V., Macchinolatria e modernolatria di Mario Morasso, San Lazzaro di Savena 1972.
- Verdone M., Cinema e letteratura futurista, Roma 1968.
- , Il misterioso Ginna, "Il Caffè", anno XV, Nr. I, 1968.
- , Prosa e critica futurista, Milano 1973.
- , Teatro italiano d'avanguardia, Roma 1970.
- Vettori V., Le riviste italiane del Novecento, Roma 1958.
- Viazzi G., Il futurismo come organizzatore, "ES", Nr. 5, 1976.
- , a cura di, Marinetti collaudatore, Napoli 1977.
- , a cura di, Il poeti del futurismo 1909 - 1944, Milano 1978.
- , Studi e documenti per il Lucini, Napoli 1972.
- Virilio P., Vitesse et Politique. Essai de Dromologie, Paris 1977.

- , Der Beschleunigungsstaat - oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz, "Stadtbauwelt", Nr. 60, 1978.
- , Die Aesthetik des Verschwindens, "Tumult", Nr. 2, 1980.
- , Prospekt fuer eine Katastrophen-Zeitschrift, "Tumult", Nr. 2, 1980.
- , Die Dromoskopie oder das Licht der Geschwindigkeit, "Konkursbuch", Nr. 5, 1980.

Vischer F. Th. Ueber das Erhabene und das Komische, hrsg. von Willi Oelmueller, Frankfurt/Main 1967.

Vivarelli P., Klassizismus und bildende Kunst zwischen den Kriegen in Italien, in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939", Berlin 1981.

Viviani A., Dal verso libero al aeropoesia, Torino 1942.

Wagstaff Ch., Postfazione e commento, in Caruso/Martini, Tavole Parolibere futuriste Bd. II, Napoli 1977.

Walden H. (Hrsg.), Der Sturm, zweite Ausstellung: die Futuristen, Berlin 1912.

Westphal A., Was ist "Futurismus", "ARTIS", vol. 21, 1969.

Wilbert G., Entstehung und Entwicklung des Programms der "Linken Kunst" und der "Linken Front der Kuenstler", Marburg 1975.

Wohlfarth I., Walter Benjamin's Image of Interpretation, "New German Critique", Nr. 17, 1979.

Zobl W., Faschismus-Design, "Neues Forum", Juli 1974.

